VISIT…

Н. Зейфас
"Concerto grosso в творчестве Генделя"

© "Музыка", 1980

В приведенном здесь варианте отсутствуют некоторые примечания (в основном - ссылки на цитируемую литературу), а также нотные примеры и схемы.

Дискуссия, затянувшаяся на два столетия
Concerto grosso в музыке XVII-XVIII веков
Путь Генделя к concerto grosso
Concerto grosso и инструментальная музыка Генделя
Concerti grossi op.3 и op.6

Дискуссия, затянувшаяся на два столетия

Века сгладили острые конфликты в музыке великих мастеров прошлого. Сегодняшний поклонник искусства Баха, Генделя, Бетховена воспринимает их наследие как нечто устоявшееся и бесспорное. И все же, как ни парадоксально, до сих пор не разгаданы многие загадки старого искусства. Одна из самых увлекательных - загадка concerti grossi Генделя.

Споры об этих популярнейших сочинениях ведутся уже более двух веков. Начало им положили младшие современники Генделя - Дж. Хокинс и Ч. Бёрни. Приговор первого историка суров: "Многоголосные произведения для большого оркестра были не самой сильной стороной творчества Генделя". Напротив, Бёрни, под свежим впечатлением генделевских торжеств в Вестминстерском аббатстве в 1784 году, упрекает несправедливых современников Генделя, предпочитавших его концертам музыку А. Корелли и Ф. Джеминиани. Бёрни допускает, что эти знаменитые виртуозы-скрипачи лучше знали технические возможности и "душу" своего инструмента, но находит в произведениях Генделя бесконечно большие силу воображения и изобретательность.

Примерно столетие спустя Ф. Кризандер снова предпринимает попытку оградить Генделя от нападок Хокинса и его последователей. Соглашаясь с ними, что жанр concerto grosso "не отвечал духу" генделевского творчества, он спасает положение оригинальным выводом: концерты Генделя - превосходные произведения, но это... не concerti grossi!

В следующем веке "защитником" инструментальной музыки Генделя выступил Р. Роллан. Однако и его "оправдательная речь" содержала спорные тезисы. Во-первых, он считал формы концертов Генделя консервативными - подчас даже более консервативными, чем в концертах Корелли, созданных несколькими десятилетиями ранее. Во-вторых, опровергая мнение историков, видевших в концертах Генделя "лишь пустую форму", Роллан назвал главным свойством всей музыки Генделя "постоянную импровизационность". Однако в наши дни Дж. Тобин, исследовав под микроскопом варианты и исправления в автографе "Мессии", пришел к противоположному выводу: почти все, что кажется сегодня счастливой находкой импровизатора, появилось в свое время как второй или даже третий вариант первоначального наброска.

Нет единого мнения и в советской музыкальной науке. Р. И. Грубер полагал, что именно в инструментальной музыке сказалась "недостаточная углубленность", отличающая Генделя от Баха. Т.Н.Ливанова, напротив, высоко оценивает концерты Генделя как эксперименты, имевшие особый интерес накануне возникновения классической симфонии. В. Д. Конен видит в этих концертах черты эклектизма, характерного для жанра concerto grosso: он связан, с одной стороны, с камерной итальянской трио-сонатой, а с другой - с театрально-программной немецкой оркестровой сюитой. Иначе понимал концертный стиль Генделя К. К. Розеншильд - как демократический принцип искусства праздничного, народного, увлекательного, предназначенного для очень широкой аудитории.

Где же истина? И можно ли одним словом или одной лаконичной фразой определить место концертов Генделя в истории мировой музыки?

Концерты Генделя начали выходить из печати лишь в 30-х годах XVIII века, когда композитор приближался к своему пятидесятилетию. В отличие от произведений Корелли и Вивальди, эти концерты не распространялись в многочисленных списках задолго до публикации; мир знал Генделя лишь как знаменитого оперного композитора и органиста. К тому же в Европе слава concerto grosso уже прошла точку зенита, и только в Англии он еще долго оставался в числе любимейших жанров.

В 1734 году увидели свет "Concertш grossi с двумя облигатными скрипками и виолончелью и с двумя другими скрипками, альтом и виолончелью" ор. 3. В сборник входили шесть концертов, получивших вскоре название "гобойных" из-за большой роли деревянных духовых, в первую очередь гобоев.

Первый концерт по стилю ближе всего к зрелым произведениям А. Вивальди: праздничная, яркая первая часть с решительными унисонами начального ритурнеля, с многокрасочными сольными эпизодами; лирическая ариозная вторая, с "баховской" певучей секвенцией-диалогом скрипки и гобоя; упругий лаконичный финал в танцевальном ритме.

Второй концерт открывается помпезными пунктированными аккордами, над которыми затем сплетаются узоры двух скрипок из солирующей группы - concertino. Резкий контраст - вторая часть, проникновенная инструментальная ария, чем-то напоминающая Adagio "Бранденбургского концерта" № 1 И. С. Баха. Одинокий голос гобоя парит над размеренной пульсацией скрипок и альтов, а внизу мягко колышутся пассажи дуэта виолончелей soli. Новый контраст - деловитая поступь фуги, в "ученое" развертывание которой внезапно врываются озорные скачки английских матросских танцев. А окончание цикла уже типично сюитное: изящный менуэт и "гимнический" гавот, напоминающий торжественные темы Ж. Б. Люлли.

И рядом Третий концерт - строгая форма цикла так называемой церковной сонаты: два коротких медленных вступления (второе - маленькое ариозо) и две быстрые фугированные части. Сходная форма лежит и в основе следующего, Четвертого концерта, но характер образов здесь совсем иной: в первой части звучат горделивые интонации оперной увертюры в духе Люлли, а Andante перед вторым фугато - изящный предклассицистический менуэт. Завершается цикл еще одним менуэтом, несколько "простонародные" обороты которого предвосхищают уже не И. Кр. Баха пли Дж. Б. Саммартини, а И. Гайдна.

Сосредоточенная скорбь церковной сонаты, казалось бы, пронизывает Пятый концерт. Однако уже в теме фуги заложен элемент контраста: озорной второй, мотив вносит в последующее развитие игривую легкость. А "послесловие" цикла, пятая часть, - типичная оперная ария в ритме гавота.

Необычен Шестой концерт - цикл из двух частей, идущих примерно в одном темпе. Такие формы получат право гражданства лишь в музыке второй половины XVIII века (например, в сонатах Дж. Б. Саммартини), когда значительно изменится характер образов и тем. А Гендель пишет в манере, типичной для итальянского "серьезного стиля" 1730-х годов: неистовая пульсация ритма, неукротимая энергия мелодической линии, причудливые изломы и резкие светотени в ее развитии. С точки зрения этого стиля в концерте явно не хватало средней части. И не случайно некоторые сегодняшние исследователи предполагают, что композитор импровизировал недостающую часть на органе (В двухчастном цикле "Бранденбургского концерта" № 3 Баха есть, по крайней мере, намек на отсутствующую среднюю часть: два "размыкающих" аккорда Adagio).

Таковы концерты ор. 3 - пестрый многоликий мир, в котором причудливо сплелись черты почти всех жанров и стилей того времени. Даже тональные планы этих циклов на редкость неустойчивы: так, Первый концерт начинается в B-dur, а заканчивается в g-moll. А Шестой концерт завершается в одноименном миноре - тоже нетипичный случай, особенно если вспомнить, что и век спустя гораздо чаще минорное произведение завершалось в мажоре, чем наоборот! Нестабилен и оркестровый состав: в Первом концерте не только постоянно меняются солисты, но и вводятся новые инструменты (две флейты) во второй части.

Но может быть, пестрота этого сборника - дело случая? Ведь многие историки считают, что Гендель скомпилировал его по заказу и настоянию Дж. Уолша - главного издателя своих произведений. К 1734 году фирма Уолша опубликовала уже несколько тетрадей concerti grossi: в 1709 году увидели свет концерты ор. 2 Т. Альбинони, в 1714 (?) - ор. 3 Вивальди, в 1715 - ор. 6 Корелли, в 1730 - ор. 3 Джеминиани. Многочисленные любительские музыкальные академии, организаторы концертов в частных домах и лондонских тавернах наперебой приобретали эти издания. И Гендель охотно согласился на предложение Уолша. Правда, как считает Ф. Гудзон, пыл композитора охладевал по мере написания концертов. Исследователь подкрепляет свое предположение следующими цифрами: из двадцати трех частей лишь одиннадцать написаны специально для этого издания. Они распределяются следующим образом: Первый концерт - все части оригинальны; Второй - все, кроме третьей; Третий и Четвертый - лишь третьи части; Пятый - третья и пятая части, Шестой - ни одной оригинальной части. В "неоригинальных" частях использованы либо темы ранее написанных произведений, либо целые их разделы - с большими или меньшими изменениями. Гудзон допускает, что и остальные части могли иметь свои тематические прообразы, ныне утерянные.

Но вот перед нами Grand' concertos op. 6. Достоверно известно, что создавались они осенью 1739 года, один за другим, и специально предназначались для данного сборника-единственного инструментального сочинения, изданного Генделем по подписке. Может быть, в них мы найдем большее стилистическое единство?

Однородность инструментального состава, пожалуй, говорит в пользу этого предположения. В партитуре выделены две оркестровые массы: солисты (две скрипки и "бас"), так называемое concertino, и четырехголосный струнный оркестр - concerto grosso. Это классический состав concerto grosso, канонизированный Корелли. Значит, Grand' concertos op. 6 - запоздалая дань уважения памяти гениального композитора, с которым Гендель в дни своей юности обошелся весьма непочтительно? (Легенда рассказывает, что Гендель вырвал скрипку из рук Корелли на репетиции своей оратории "Триумф времени", чтобы показать, как нужно играть увертюру). Может быть, образ Корелли предстал перед измученным неудачами и недугами

пятидесятичетырехлетним композитором как символ мудрости и уравновешенности, как прекрасный идеал "чистой" музыки?

Но насколько концерты Генделя напряженнее, смятеннее, многообразнее произведений Корелли! Прав был В. Крюгер, услышавший в них высшую, непревзойденную патетику. С патетической простотой повествует Гендель о крахе человеческих стремлений и надежд в первых частях Первого и Шестого концертов, в Adagio Первого концерта. Именно так воспринимали эту музыку и его современники. Бёрни назвал первую часть Шестого концерта "торжественной и печальной" и проследил линию драматургии первой части Первого концерта от "высокомерия и гордости" к "утомлению и изнеможению". Бурной патетикой итальянской оперы-сериа увлекают минорное Allegro Третьего концерта и финал Четвертого, предпоследняя часть Шестого и первое Allegro Девятого. А рядом - части, написанные в строгом церковном стиле XVII века, колоритные картинки быта, помпезные сцены "большой оперы", буколические пасторали, изобретательные фуги. И в каждом цикле, несмотря на обилие контрастов, - какое-то особое, свое настроение, индивидуальная линия развития.

Первый концерт - "Героическая симфония" первой половины XVIII века; пасторальный Второй концерт; пронизанный ярким солнечным светом Пятый; Шестой, переходящий от мужественной скорби начального Largo affettuoso через тихую грусть и сладкие грезы к бурной действенности последних частей. В центре этого цикла - "Мюзетт", несомненно навеянный Пасторалью "Рождественского концерта" ор. 6 № 8 Корелли. Седьмой концерт - серия бытовых зарисовок: после небольшого вступления - брызжущая юмором фуга (ее тему из одной ноты уподобляют квохтанью курицы); в середине цикла - лирическая ария, образец бесконечной мелодии барокко, а за ней - героическая пастораль и, наконец, озорной танец английских моряков "Хорнпайп".

Эти описания можно продолжить, но сейчас для нас важнее другое: можно ли подвести общее основание под эти двенадцать маленьких драм? В строении их циклов, как и в концертах ор. 3, нет единообразия: число частей колеблется от четырех до шести, и даже в циклах с одинаковым числом частей трудно найти четкую закономерность. Так, в шестичастном Десятом концерте три последние части идут в темпе Allegro, тогда как в последних частях Восьмого концерта темп постепенно нарастает от Adagio к Allegro, а состоящий из такого же числа частей Пятый завершается менуэтом. То же и в первых частях этих концертов: Девятый открывается Увертюрой, Восьмой - Аллемандой, а Пятый - торжественными фанфарами в пунктированном ритме, без указания темпа. Постоянно меняется и фактура, несмотря на единство состава: рядом с частями, основанными на сопоставлениях concertino и concerto grosso, находим пьесы, выдержанные в сквозных дублировках обоих комплексов или же, напротив, выдвигающие на передний план скрипку solo.

Пытаясь разобраться в этом напластовании разных стилей и жанров, поневоле хватаешься за спасительное слово "импровизация". Но ведь сам по себе термин ничего не разъясняет. Недаром М. С. Друскин пишет: "Импровизация в понимании того времени (XVII-XVIII вв. - Я. З.) не произвол. "Неожиданное" не противостоит "привычному". Оно дает лишь новое, индивидуальное его освещение". Итак, разберемся, что же было "привычным" для concerto grosso первой половины XVIII века и насколько отступил Гендель от общепринятых норм.

Concerto grosso в музыке XVII-XVIII веков

"Мы обычно говорим о concerto grosso там, где сопоставление двух звуковых масс становится принципом". Таково определение, предложенное А. Шерингом - первым исследователем истории инструментального концерта. Эти массы не обязательно должны носить уже знакомые нам названия: concerto grosso и concertino, возможны и другие варианты, например con ripieni - senza ripieni, tutti - soli.

Временем рождения инструментального concerto grosso историки считают 70-е годы XVII века, а его родословную ведут либо от вокально-инструментального концерта и во многом близкой ему органной и оркестровой канцоны XVI-XVII веков, либо от ансамблевой сонаты, сложившейся в XVII веке. Названные жанры наряду с оперой воплотили основные черты нового музыкального стиля - барокко.

Музыкальное барокко начало складываться со второй половины XVI века и окончательно исчерпало себя лишь к середине XVIII века. Возникновение барокко в музыке, как и в других видах искусства, было обусловлено общественно-исторической ситуацией и порожденным ею новым отношением к миру. Конечно, уроки эпохи Возрождения не прошли даром: в искусство мощной струёй влилась светская тематика, центральной фигурой здесь стал человек, неизмеримо расширился круг образов и тем. Однако для барокко характерны и ощущение безвозвратного разрыва с прошлым, и крушение ренессансных идеалов. Сами исторические события, казалось, стремились разрушить гармонию мира и человека: потрясения Реформации и контрреформации, научные открытия, расшатавшие устои традиционного схоластического мировоззрения. Стоит ли удивляться, что именно барокко впервые открыло для музыки трагедийность, бурную патетику, резкие контрасты, отразившие переживания современников?

Новый круг образов потребовал новых средств выражения, новых музыкальных закономерностей, новых жанров. Музыке барокко мы обязаны рождением оперы и оратории, симфонии и концерта, утверждением ладогармонической системы мышления, возведением мелодии в ранг главного выразителя человеческих переживаний, появлением оркестра.

Известно, что эти процессы произошли за сравнительно небольшой отрезок времени - в течение XVII века. К его последним десятилетиям уже откристаллизовались эстетические принципы и словарный фонд нового стиля. И следующему, XVIII веку оставалось лишь пожать то, что посеял его предшественник: осмыслить, довести до совершенства и исчерпать выразительные возможности стиля барокко.

Далекий предок concerto grosso - вокально-инструментальный концерт XVI-XVII веков также основывался на сопоставлениях звуковых масс и воспринимался современниками как жанр принципиально новый. Л. Виадана в предисловии к сборнику своих концертов (Франкфурт, 1613) подчеркивал, что мелодия в концерте звучит гораздо отчетливее, чем в мотете, слова не затемнены контрапунктом, а гармония, поддержанная генерал-басом органа, неизмеримо богаче и полнее.

Фактически то же явление описывал в 1558 году Дж. Царлино: "Случается, что некоторые псалмы пишутся в манере a choro spezzato (предполагающей исполнение "разделенным, разорванным хором" - Н. З.). Такие хоры часто поют в Венеции во время вечерни и в другие торжественные часы и располагаются или разделяются на два или три хора, по четыре голоса в каждом. Хоры поют поочередно, а иногда вместе, что особенно хорошо в конце. И поскольку такие хоры размещаются довольно далеко друг от друга, постольку композитор во избежание диссонанса между отдельными голосами должен писать так, чтобы каждый хор в отдельности звучал хорошо... Басы разных хоров должны все время двигаться в унисон или октаву, иногда в терцию, но никогда - в квинту".

Движение баса различных хоров в унисон свидетельствует о постепенном формировании гомофонии. Параллельно сплошная имитационность старой полифонии заменяется родственным ей, но уже ведущим в новую эпоху принципом динамических эхо - одним из первых неполифонических принципов формообразования.

Однако важную роль в музыкальном развитии продолжала играть и имитация - часто стреттообразная, как в старом стиле. Приведем два примера, в которых благополучно сосуществуют эхо и имитация (что будет типично и для позднейших concerti grossi) и к тому же предвосхищаются формы будущих инструментальных концертов. М. Преториус, автор теоретического труда "Основоположения музыки" (1616-1619), из которого мы до сих пор черпаем основные сведения об оркестре и музыкальных жанрах раннего барокко, - этот знаменитый немецкий музыкант и теоретик опубликовал с 1605 по 1619 год несколько томов вокально-инструментальных концертирующих псалмов под заголовком "Сионские музы". В двухорном псалме, открывающем первый том, изложение начинается с двух коротких экспозиций, порученных соответственно первому и второму хорам, причем вторая имитационная экспозиция построена на варьированной теме и модулирует в тональность доминанты. Развивающий раздел по протяженности (50 тактов) намного превышает крайние (соответственно: 5+8 и 12 тактов). Оттолкнувшись от аккордовых перекличек хоров (вычлененные интонации темы), он строится далее по мотетному принципу: каждой новой строчке текста соответствует новый мотив, повторяемый в многократных аккордовых эхо-перекличках хоров, от которых затем "прорастают" кадансовые построения. И наконец, заключительное построение после нескольких, все теснее сжимаемых перекличек (эхо превращается в имитацию), объединяет хоры в трехтактном tutti без точных дублировок.

В мессе, написанной О. Беневоли для освящения собора в Зальцбурге (1628), восемь разнотембровых вокальных и инструментальных хоров, разделенных на две группы. В ripieni хоры выступают как замкнутые массы, имитирующие или дублирующие друг друга, а в soli из них выделяются концертирующие голоса, главным образом вокальные, тогда как инструментальные партии лишь слегка поддерживают их, особенно в кадансах, или выступают с короткими "отбивками" <...>

... Заметны рудименты форм, которые станут характерными для будущего concerto grosso. Двойная экспозиция будет особенно часто встречаться в концертах, основанных на танцевальных темах, причем если у Корелли первая экспозиция, как правило, сольная, то в позднейшем концерте более популярно начало tutti. Вообще двойные экспозиции естественны для concerto grosso: ведь слушателю с самого начала надо представить обе звуковые массы. Очевиден и простейший способ развития - переклички двух масс. И само собой разумеется, что итог "концертирующего спора" (напомним, что историки производят слово "концерт" от двух разных корней: "спор", "состязание" - и "согласие", "созвучие") должно подвести заключительное tutti: так было у Преториуса, так будет и у Баха, Генделя, Вивальди.

В примере из мессы Беневоли предвосхищена концертная, или ритурнельная, форма, господствовавшая в музыке первой половины XVIII века. До сих пор еще нет единого мнения относительно истоков этой формы. Ее первооткрыватель Х. Риман связывал ее с фугой и уподоблял ритурнель теме, а сольное развертывание - интермедии. Напротив, Шеринг, ссылаясь на свидетельство А. Шейбе (1747), оспаривал родство концертной

формы с фугой и прямо выводил ее из арии с ритурнелем. С этим, в свою очередь, не согласен А. Хатчингс: он считает истоком данной формы сонату для трубы со струнным оркестром, бытовавшую в Болонье в конце XVII века и оказавшую, по его мнению, непосредственное воздействие на сольный концерт. Хатчингс подчеркивает, что лишь после распространения концерта оперная ария с ритурнелем приобрела законченный вид.

Бесспорно лишь одно: в первой половине XVIII века концертная форма встречается почти во всех жанрах, и не случайно исследователи считают ее основной формой своего времени (как и сонатную форму во второй половине XVIII века). Явившись "самостоятельным образованием между монотематикой и классическим тематическим дуализмом", концертная форма обеспечивала как тематическое единство, так и необходимую степень контраста и к тому же давала возможность исполнителю продемонстрировать свое мастерство в сольных пассажах.

И все же при всей своей новизне разобранные образцы непосредственно вытекают из музыки XVI века, прежде всего из канцоны - прародительницы почти всех позднейших инструментальных жанров. Именно в инструментальной канцоне (canzona da sonar) зародился будущий сонатный цикл, начали кристаллизоваться такие формы, как фуга или трехчастная репризная типа обрамления (многие канцоны завершались начальной темой); канцоны были первыми из напечатанных инструментальных сочинений и, наконец, здесь впервые стали сопоставляться чисто оркестровые группы, без участия голосов. Считается, что этот шаг к новому concerto grosso сделал Дж. Габриели - органист собора св. Марка в Венеции (с 1584 по 1612 год). Постепенно в его канцонах и сонатах не только возрастает число инструментов и хоров, но и зарождается тематический контраст: например, имитационному построению одного из хоров противопоставляются торжественные аккорды tutti. Именно на таком контрасте будут строиться многие формы раннего и среднего барокко: из него вырастут целые инструментальные циклы, а в отдельных частях такие контрасты, характерные для канцоны, сохранятся вплоть до эпохи Корелли и даже позднее.

Через канцону в инструментальную музыку барокко проник и характерный для мотета и уже знакомый нам по псалму Преториуса прием формообразования - нанизывание разнотемных эпизодов. Сошлемся на изданную в Венеции в 1608 году канцону C-dur Дж. Габриели - одно из его ранних инструментальных произведений. На начальной теме построены две фугированные экспозиции, причем вторая из них начинается со стреттного проведения ее ритмического варианта. Затем следуют новые имитационные разделы, каждый из которых завершается аккордовым кадансом, и, наконец, после развивающего секвентно-модуляционного построения, основанного на попарных сопоставлениях голосов, целиком повторяются обе экспозиции с короткой кодой, отталкивающейся от ритмического варианта начальной темы.

Казалось бы, такая "лоскутная форма" (термин М. Букофцера) принадлежит к издержкам переходной эпохи, когда новый стиль еще не выработал автономных структурных закономерностей и был вынужден нанизывать контрасты, чтобы отразить бурное развитие эмоционального и духовного мира современников. Однако постепенно канцонообразное нанизывание мотивов не только становится более органичным, но и помогает композиторам строить достаточно протяженные "разработки" их сонат, например в финале Скрипичной сонаты Б. Марини <...>

А еще полвека спустя подобным приемом воспользуются мастера сольного концерта - во всеоружии тонального мышления, позволившего заменить стреттообразные имитации широкими линиями напевных секвенций - таких, как в финале концерта "Весна" Вивальди <...>

Вообще мелодика барокко - будь то "мозаика" канцоны и ранней сонаты или же "бесконечная мелодия" Баха и его современников - всегда носит характер продвижения от некоего импульса. Различная энергия импульса обусловливает различную продолжительность развертывания, но когда инерция исчерпана, должен наступить каданс, как это происходило в канцоне XVII века или в полифонических миниатюрах зрелого барокко. Б. В. Асафьев отразил эту закономерность в знаменитой формуле i:m:t. Концертирующее развертывание преодолевало замкнутость этой формулы, переосмысливая каданс, превращая его в импульс нового развертывания или бесконечно оттягивая его с помощью все новых местных импульсов и модуляций на уровне мотивных структур (структурных модуляций - термин А. Милки). Реже использовался внезапный контраст, переводящий развитие в другую плоскость. Таким образом, уже в рассмотренной сонате Марини начинает складываться характерная для барокко "техника постепенного перехода": последующее развитие непосредственно вытекает из предыдущего, даже если в нем есть контрастные элементы.

В наследство от музыки Возрождения раннему барокко достался и еще один принцип формообразования: опора на сложившиеся в бытовой музыке Возрождения ритмоинтонационные формулы популярных танцев. (Мы оставляем вне поля зрения наиболее характерный для тогдашней музыки тип танцевальной остинатности - вариации на basso ostinato. Дело в том, что зрелый concerto grosso такими вариациями практически не пользуется). Своеобразную антологию этих танцев составил Преториус. Его "Терпсихора, пятая из муз Аонид" (1612) включает триста двенадцать бранлей, вольт, балетов, гальярд и других танцев, написанных, по словам автора, "так, как они игрались учителями танцев во Франции", и предназначенных для исполнения при дворе, а

также в часы досуга и развлечений. В этих произведениях, как и в музыке английских вёрджинелистов, начинает складываться тот новый тип инструментальной мелодики, который, по мнению Конен, предвосхищает классицистический тематизм XVIII века. Почти все танцы Преториуса опираются на остинатные метроритмические ячейки, группировка таких ячеек - периодичная, нередко основанная на структуре суммирования ("Гальярда монсеньёра Вустрова"), предвосхищаются даже периоды типа "вопрос - ответ" ("Испанская павана").

В эти же годы начинают складываться формы, наиболее типичные для позднейших сюит, камерных сонат и концертов. Так, в 1620 году в сборнике Марини, озаглавленном "Арии, мадригалы и куранты на 1-3 голоса ор. 3, встречаем старинные двухчастные безрепризные формы, где однотональной, структурно расчлененной первой части противопоставлена вторая, основанная на непрерывном секвентном развертывании (куранта "La martinenga"), и двухчастные формы со сходными началами частей и сонатными отношениями в кадансах (гальярда "La chizola"). Особенно интересна трехчастная репризная форма в куранте "L'auogadrina", основанной, как и большинство этих пьес, на единой ритмической ячейке и однотипной кадансовой формуле <...>

Разумеется, от подобных примеров еще очень далеко до классицистического сонатного стиля. Танцевальность была лишь одним из многочисленных стилистических пластов раннего барокко и свободно скрещивалась и комбинировалась с другими. Почти одновременно со сборниками Преториуса и Марини увидела свет "Музыкальная пирушка" И. Г. Шейна. В пятичастных сюитных циклах этого сборника голоса нередко группируются в два хора по образцу инструментальной канцоны, подчас все партии участвуют в имитациях, как это было принято в ричеркаре.

Бытовая танцевальная музыка повлияла и на формирование струнного трио (две скрипки и бас) - основной модели будущего concertino. Один из ранних известных примеров подобного состава - "Scherzi musicali" К. Монтеверди, изданные в 1607 году братом композитора. Как и Преториус, Монтеверди вдохновлялся французскими популярными танцами (в сборнике есть даже канцонетта под названием "Балет"), поэтому и здесь нередки симметричные структуры, да и весь характер мелодии- гомофонный. Перед исполнением каждой канцонетты две скрипки и бас (клавичембало, китарроне или другой подобный инструмент) дважды проигрывают ритурнель, а затем этот инструментальный отыгрыш проводится между вокальными строфами. Строфы также исполняются по правилам концертирующего стиля. В предисловии издателя читаем: "То, что исполняют в первой строфе три голоса и скрипки, в следующей строфе пусть прозвучит у солиста или на октаву ниже, однако в последней строфе должны снова появиться те же три голоса и те же скрипки"33.

В 1607 году в инструментальном сборнике С. Росси была опубликована и одна из первых трио-сонат. И хотя этому жанру предстояло еще долго сосуществовать с многохорной и многоголосной сонатой, все же для эпохи барокко трио действительно оказалось "идеальной точкой соприкосновения между более старым вокальным стилем и более новым инструментальным, между более старой, более строгой полифонией и новой выразительной гомофонной мелодией" (Ньюман. Сходную мысль выражали еще теоретики XVII-XVIII веков: С. де Броссар, И. Маттезон, И. Г. Вальтер).

За примерами обратимся к автору первого печатного сборника трио-сонат, знаменитому оперному композитору середины XVII века - Дж. Легренци, считающемуся учителем Вивальди. Его "Sonate da chiesa, da camera, Correnti etc. a 3, op. 4" ("Церковные и камерные сонаты, куранты и т. д. на 3 голоса") были напечатаны в Венеции в 1656 году. Сонаты имеют программные подзаголовки - по традиции, идущей от Габриэли. В их формах также заметны влияния канцоны: все части очень коротки, недостаточно отчленены друг от друга. Например, в сонате "La brembata" op. 4 № 1 вторая часть (Allegro) как бы разомкнута (ее тональный план: d-a), а финал модулирует из F-dur в d-moll. Не установились окончательно и циклические схемы, хотя уже намечаются типичные для церковной сонаты попарные группировки контрастных частей: например, в начале Четвертой сонаты Adagio гармонического плана, с почти кореллиевскими цепями задержаний прямо переходит в фугированное Presto.

В музыкальном языке этих сонат обороты, характерные для канцон, соседствуют со смелым и новым стилем своего времени - недаром произведения Легренци исполнялись и переиздавались вплоть до XVIII века. Рядом с короткими "ядрами", сразу же сплетающимися в стреттах, мы встречаем и протяженные, подчас даже контрастные темы, вполне достойные открывать какую-нибудь из фуг Баха или Генделя, и фанфарные кличи, дерзко взбегающие на дуодециму по ступеням тонического трезвучия. Сицилиана и жига, сарабанда и лирическая оперная ария вдохновляют лучшие страницы этого сборника. Четвертую часть Четвертой сонаты (Adagio) можно уподобить даже оперной сцене: фигурация выдержанного трезвучия E-dur предваряет выразительный речитатив первой скрипки solo, сопровождаемой basso continuo. Этому solo отвечает тихий хор голосов: вторая скрипка, виолончель, continuo, а обрамляющая реприза первой темы в C-dur завершается умиротворенной аккордовой пульсацией piano, за которой ex abrupto вступает финал Presto - вариант фугированной второй части.

Мы уже не раз говорили о "камерной" и "церковной" сонате. Очевидно, настало время разъяснить эти термины, тем более, что, по мнению историков, оба жанра окончательно оформились именно во второй половине XVII века, когда творил Легренци. Названия жанров связаны с теорией "стилей" (здесь и далее термин "стиль" в понимании XVIII века мы даем в кавычках), которая, в свою очередь, была частью общей для всего искусства барокко эстетики "риторического рационализма". (Этот термин предложен А. Морозовым в статье "Проблемы европейского барокко").

Как известно, риторика сложилась в ораторской практике Древней Греции и была изложена в трактатах Аристотеля, а затем Цицерона. Важное место в риторике отводилось, во-первых, "loci topici" - "общим местам", которые помогали оратору находить, разрабатывать тему и излагать ее ясно и убедительно, поучительно, приятно и трогательно, и, во-вторых, "теории стилей", согласно которой характер речи менялся в зависимости от места, предмета, состава аудитории и т. п.

Для музыкантов эпохи барокко loci topici стали сводом выразительных средств их искусства, способом объективировать индивидуальное чувство как общеизвестное и типичное. А категория "стиля" помогала осмыслить многообразие жанров и форм нового времени, вносила в музыкальную эстетику критерии историзма (нередко под прикрытием словечка "мода"), объясняла разницу между музыкой разных наций, выделяла в творчестве крупнейших композиторов эпохи индивидуальные черты, отражала формирование исполнительских школ. От А. Кирхера до Маттезона и Шейбе система "стилей" становилась все разветвленное и сложнее, однако, как и всякая абстрактная схема, она не могла охватить многообразие практики. И пока теоретики "раскладывали понятия по полочкам", передовые композиторы разных стран создавали интернациональный стиль, который обладал как отчетливостью, простотой и естественностью французского, так и выразительной силой, контрастностью и новизной итальянского стиля. Певцы соперничали в виртуозности с инструменталистами, а последние овладевали напевностью вокального "стиля". Камерная музыка осваивала достижения оперы, а церковные оратории все чаще звучали на концертных и даже театральных подмостках.

Все же категории камерного, церковного и театрального "стилей" оказались наиболее жизнеспособными. Они возникли еще до появления оперы, в эпоху Ренессанса, когда рядом с хоровым "ars perfecta" забила мощная струя светской бытовой музыки. И два века спустя церковная музыка Гайдна, Моцарта и Бетховена останется "серьезнее" и ближе к традиции барокко, нежели их оперы или симфонии. Камерные жанры и в конце XVIII века будут более насыщены контрапунктическими приемами. А опере еще долго суждено будет выполнять почетную миссию первооткрывателя новейших выразительных средств - правда, чем дальше, тем во все более ожесточенной конкуренции с собственным "отпрыском"-симфонией.

К концу XVII века термины sonata da camera, da chiesa означали не только и не столько место исполнения, сколько характер цикла, зафиксированный в 1703 году де Броссаром, автором одного из самых первых музыкальных словарей. Во многом соответствуют описанию Броссара сорок восемь циклов Корелли, объединенных в четыре опуса: ор. 1 и 3 - церковные сонаты, ор. 2 и 4 - камерные. <...>

Основной принцип построения для обоих типов цикла - темповый, а нередко и метрический контраст. Однако в церковной сонате медленные части обычно менее самостоятельны: они служат как бы вступлениями и связками к быстрым, поэтому их тональные планы часто разомкнуты. Эти медленные части состоят всего лишь из нескольких тактов или приближаются к инструментальному ариозо, строятся на сплошной пульсации аккордов piano, с выразительными задержаниями или на имитации, подчас даже включают несколько самостоятельных разделов, отчлененных цезурами. Быстрые части церковной сонаты - обычно фуги или более свободные концертирующие построения с элементами имитации, позднее в таких Allegri могут соединяться фуга и концертная форма.

В камерной сонате, как и в оркестровой или клавирной сюите, части в основном тонально замкнуты и структурно завершены, в их формах можно проследить дальнейшее развитие элементарной двух- и трехчастности, знакомой нам по сонатам Марини. Тематизм курант, а особенно сарабанд и гавотов обычно гомофонный, нередко симметричный; заметны рудименты сонатной формы. Напротив, аллеманды и жиги чаще движутся без остановок и повторений, в аллеманде обычны полифонические элементы, жига нередко пронизана духом концертирования.

Как видим, сонаты da chiesa и da camera не связаны строгой композиционной схемой. Поэтому даже столь свободные циклы Кореллн, как церковная соната ор. 1 № 7 (три однотональные медленные части подряд: Grave, Largo, Adagio составляют своеобразное развернутое вступление к финальной жиге) или камерная соната ор. 2 № 3 (прелюдия и две аллеманды, разделенные выразительным Adagio на 3/2) - не исключительное явление в музыке барокко.

Столь же свободны и циклы concerti grossi Корелли. Как известно, восемь первых концертов ор. 6 относятся к типу da chiesa, а последние четыре - da camera. Разумеется, в крупном плане эти два типа можно различить без особого труда. Все камерные концерты начинаются с прелюдии, за которой следуют танцевальные пьесы, лишь изредка "замещенные" медленными вступлениями или концертирующими Allegri.

Церковные концерты этого сборника более торжественны и серьезны, однако в их темах то и дело слышатся ритмы жиги, гавота или менуэта. Во втором разделе Второго концерта звучат фанфары венецианского оперного стиля, а Vivace, открывающее Седьмой концерт, напоминает "французскую" увертюру. Наиболее театрализован Восьмой, "Рождественский концерт" Корелли: из его многообразных гармонических и оркестровых эффектов отметим экспрессивную гармонию III минорной ступени в связке перед репризой Allegro g-moll и "волыночные" октавные педали скрипок (двойные ноты с открытой струной) в "Пасторали".

Немалую путаницу в жанровые подразделения начала XVIII века вносит так называемый камерный концерт, который ничего общего не имел с сюитообразной сонатой da camera и, по мнению исследователей, зародился как раз не в камерной, а в церковной музыке болонской школы. Речь идет о современнике и "двойнике" так называемой итальянской увертюры - трехчастном концерте Торелли, Альбинони и Вивальди, хрестоматийное описание которого оставил нам И.-И. Кванц. Первая часть "камерного концерта" сочинялась обычно в четырехдольном метре, в концертной форме; ее ритурнель должен был отличаться пышностью и полифоническим богатством; в дальнейшем требовался постоянный контраст блестящих, героических эпизодов с лирическими. Вторая, медленная часть предназначалась для возбуждения и успокоения страстей, контрастировала первой в метре и тональности (одноименный минор, тональности первой степени родства, минорная доминанта в мажоре) и допускала определенное количество украшений в партии солиста, которой подчинялись все остальные голоса. Наконец, третья часть - снова быстрая, но абсолютно не похожая на первую: она гораздо менее серьезна, часто танцевальна, в трехдольном метре; ее ритурнель краток и полон огня, но не лишен некоторой кокетливости, общий характер - оживленный, шутливый; вместо солидной полифонической разработки первой части здесь легкий гомофонный аккомпанемент. Кванц называет даже оптимальную продолжительность такого концерта: первая часть - 5 минут, вторая - 5-6 минут, третья - 3-4 минуты.

Из всех циклов в музыке барокко трехчастный был наиболее устойчивой и замкнутой в образном плане формой. Однако даже "отец" этой формы Вивальди зачастую варьирует жанровые типы отдельных частей. Так, например, в двухорном "дрезденском" концерте A-dur (в собрании сочинений Вивальди под редакцией Ф. Малипьеро - том XII, № 48) он размыкает первую часть трехчастного цикла, присоединяя к Allegro медленное обрамление в характере французской увертюры. А в Восьмом концерте из тома XI собрания Малипьеро третья часть, в отличие от описания Кванца, - фуга. Сходным образом поступает иногда и Бах: в "Бранденбургском концерте" № 2 форма цикла "модулирует" из трехчастной в четырехчастную, церковную, замыкаемую фугой.

Нередко к трехчастному циклу как бы присоединяются части, заимствованные из сюиты, церковной сонаты или оперной увертюры. В "Бранденбургском концерте" № 1 это менуэт и полонез. А в Скрипичном концерте F-dur Г. Ф. Телемана за ритурнельной формой первой части следует типично сюитное продолжение: корсикана, allegrezza ("веселость"), скерцо, рондо, полонез и менуэт. Модуляция на уровне цикла осуществляется через общее звено - корсикану: она идет в размере 3/2, Un poco grave, но своей мелодической странностью и угловатостью уводит от традиционного жанрового типа медленной части концерта.

Таким образом, в музыке предшественников и современников Генделя можно заметить ту же "импровизационность", что и в его concerti grossi. Но если исключение из правила столь распространено, не является ли само это исключение определенной закономерностью? В искусстве барокко такая закономерность действительно существует. Г. Вёльфлин назвал ее "тенденцией к открытой форме". "Классический стиль, - писал Вёльфлин, - создает ценности бытия, барокко - ценности изменения. <...> Стиль открытой формы... желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только обусловливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле".

В оркестровке concerto grosso мы наблюдаем ту же "иллюзию беспорядка" (Вёльфлин), что и в форме его циклов. Впрочем, здесь тоже есть классические образцы: трио concertino и квартет concerto grosso, канонизированные концертами Корелли. Однако, как мы помним, в Grand' concertos op. 6 Гендель находит множество оркестровых вариантов и внутри этого типа. Да и сам Корелли не очень-то связывал себя строгими правилами. В финале его Первого концерта группа concertino, строго говоря, не трио, а лишь две скрипки, из которых вторая вскоре скромно отходит на роль "баса" ("басом", или "басочком" (Bassetchen), называли тогда всякий нижний голос, независимо от участия continuo. Примечательно, что в рукописях Вивальди в партии скрипки, выполняющей роль "басочка", ставился басовый ключ), сопровождающего сольные пассажи первой. Две скрипки солируют и в финале Третьего концерта, и в первой части Второго, тогда как виолончель solo движется все время вместе с continuo. В первой части Четвертого концерта переклички звуковых масс практически отсутствуют - две концертирующие скрипки ведут свой диалог над непрерывным оркестровым сопровождением. А в первом Allegro Шестого концерта большая часть виртуозного развертывания поручена всем первым скрипкам, без разделения на concertino и concerto grosso. Нередко сопоставления звуковых масс становятся фоном для концертирования одного из инструментов concertino, а многие вступительные и связующие медленные части основаны на сплошных дублировках soli и tutti.

Между тем Кванц, как и другие тогдашние теоретики, считал одной из важнейших черт concerto grosso "ловкие смешения имитаций в концертирующих голосах", так, чтобы слух привлекал то один, то другой инструмент, но при этом все солисты оставались бы равноправными. Следовательно, уже во время Корелли concerto grosso подвергается воздействию своих собратьев - сольного и рипьенного (без солистов) концертов. В свою очередь в сольном концерте подчас выделяются дополнительные солисты из оркестра, например в первой части концерта "Весна" ор. 8 Вивальди в первом эпизоде, изображающем пение птиц, к солирующей скрипке присоединяются еще две скрипки из оркестра, а в финале концерта вторая солирующая скрипка вводится уже без каких-либо изобразительных намерений - для обогащения фактуры. Нечто подобное можно наблюдать и в рипьенном концерте "Alla rustica" ("В сельском стиле") № 11 из тома XI собрания Малипьеро. В среднем разделе финала с небольшими soli выступают две скрипки, альт, виолончель.

Как известно, струнный состав не был единственно возможным для concerto grosso. По определению Кванца, для этого жанра характерно смешение различных концертирующих инструментов числом от двух до восьми и даже более. Соотечественник Кванца, Маттезон считал число партий в concerto grosso чрезмерным и уподоблял такие концерты столу, накрытому не для того, чтобы утолить голод, а ради пышности и импозантности. "Каждый может догадаться, - глубокомысленно добавляет Маттезон, - что в подобном споре инструментов... нет недостатка в изображении ревности и мстительности, напускной зависти и ненависти".

И Кванц, и Маттезон исходили из немецкой традиции concerto grosso. Любовь немцев к смешанным составам в этом жанре Шеринг связывал с традициями исполнительства на духовых инструментах: еще в средневековой Германии существовал цех Stadtpfeifer (городских музыкантов), игравших в церквах, на торжественных церемониях, на свадьбах, а также подававших разные сигналы с крепостных или ратушных башен. Духовое concertino, по словам Шеринга, появляется очень рано, почти одновременно со струнным. Его наиболее популярной моделью также было трио - уже знакомые нам по концертам Генделя два гобоя и "бас" унисонных фаготов. Иногда гобои заменялись флейтами.

Широкое распространение подобных составов (вскоре появятся также две трубы с "басом" литавр) приписывают не только их акустическим достоинствам и сходству со струнным трио, но и... авторитету Люлли, который в 70-х годах XVII века перенес их из французских военных оркестров в оперу. Сопоставления трех- и пятиголосия - чисто динамические, а не тембровые- превосходно организуют и членят его формы. Фактически это дальнейшее развитие приемов старого многохорного концерта. По примеру Люлли, эхо-перекличками замкнутых масс воспользуется в развивающих частях своих concerti grossi Георг Муффат, этим приемом не будут пренебрегать и Корелли, и его последователи.

Однако в XVIII веке Вивальди "отбрасывает старое понимание concertino, требовавшее стилистического единства обеих звуковых материй, и выдвигает новое, диктуемое духом времени, колоритно-программное. Сам этот принцип уже был известен венецианским оперным композиторам. Торелли и Корелли исподволь развивали его в своих пасторальных концертах. Вивальди же соединил его с поэзией сольного концертирования". Как это нередко случалось в истории музыки, в симфонический стиль колоритно программная трактовка оркестра пришла из театрального. В свою очередь многие увертюры к операм, ораториям, кантатам начала XVIII века оказываются на деле циклами concerto grosso. Одна из первых "итальянских увертюр" - к опере "Эраклея" (1700) А. Скарлатти - трехчастный "вивальдиевский" цикл. Трехчастный concerto grosso открывает и пленэрную кантату "Прибытие великой богоматери в Рим" Дж. Бонончини. Кантата исполнялась в 1713 году, в честь приезда в "вечный город" русской императрицы Елизаветы. Первая часть цикла - Presto - концертная форма с тремя группами soli: две трубы с литаврами, два гобоя с "басом" виолончели (или фагота?) и солирующая скрипка.

Особенно "живучим" оказалось концертирующее трио. Так, в сольном концерте "Осень" Вивальди первое solo скрипки начинается с двойных нот, ему аккомпанирует виолончель - и перед нами типичный эпизод из concerto grosso! Столь же успешно претворялась трио-модель в концертах для органа или клавира с оркестром: правая рука играла две верхние партии, левая - "бас". А вот Концерт ор. 1 № 2, c-moll (1721) П. Локателли Шеринг расценивает его как свидетельство "самоизживания" и модернизации трио: в группу concertino у Локателли включен альт. Однако в финале этого концерта альт играет только вместе с concerto grosso, а сольные эпизоды исполняет все то же трио. Подобные случаи нередки и в концертах ор. 7 (1748) Джемминиани.

Вообще сольное концертирование той эпохи достигает подлинной импровизационной свободы лишь в краткие мгновения перед кадансом, перед ритурнелем. Виртуозная партия "не отрывается от земли" - и в переносном, и в буквальном смысле: почти все сольные эпизоды сопровождаются либо "басочком", либо имитационным или параллельным движением другого солиста. А мелодическая линия чистых soli насыщается скрытыми гармоническими голосами (вспомним сольные партиты Баха!). Может быть, это инерция мышления, привыкшего опираться на сопоставления равноправных звуковых комплексов - каждый со своей мелодией, гармонией и "басом"?

Во всяком случае, принцип сопоставлений звуковых масс был одним из основополагающих принципов оркестра барокко, и недаром основанная на этих сопоставлениях ритурнельная форма так хорошо сживалась со

всеми жанрами. Ее влияние можно проследить еще в раннеклассицистических симфониях (разрежение фактуры в. побочной партии, туттийные вторжения - "ритурнели" и т. п.), в операх Глюка, Рамо, братьев Граунов. А симфонии для двух оркестров, к перекличкам которых добавлялись сопоставления вычлененных из них concertini, в Италии писали еще во второй половине XVIII века; в бытовой и программной музыке многохорностью иногда пользовались Гайдн и Моцарт. Однако сам дух барочного концертирования к этому времени уже угас.

Путь Генделя к concerto grosso

Хотя концерты Генделя получили известность лишь в 30-х годах XVIII века, однако термин concerto grosso впервые встречается уже в его произведениях итальянского периода. Недаром историки - от Кризандера до П. Г. Ланга - предполагают, что некоторые концерты Генделя были написаны уже в это время. Действительно, мог ли Гендель, столь чуткий к новым музыкальным впечатлениям, не откликнуться на благородные concerti grossi Корелли и пламенные концерты Вивальди, на патетический концертирующий стиль оперы-сериа? Еще в Германии он узнал concerti grossi Георга Муффата, виртуозные ритурнельные арии и красочные soli инструментов в кантатах своего учителя Ф. В. Цахова, познакомился с изобретательной оркестровкой в операх А. Стеффани и в своей первой опере "Альмира" (1704-1705) нашел несколько приемов, абсолютно новых для немецкой музыки тех лет. В беседах с друзьями - Телеманом, а затем Маттезоном - он горячо обсуждал самые жгучие музыкальные проблемы, и прежде всего проблему мелодической выразительности. На повестке дня стояли тогда и соединение "стилей", и эмансипация инструментальной музыки, и переосмысление старого контрапункта в свете достижений театральной музыки и концерта... Но то, о чем в Германии еще только говорили, что смутно предчувствовали и смело предвосхищали, в Италии уже было реальностью.

Новые черты стиля Генделя, появившиеся в Италии, - это экзальтированная патетика выражения, широкое мелодическое дыхание, упругие, зачастую капризные ритмы, изломанные полифонические линии, опирающиеся на неустойчивые последовательности аккордов. Этот стиль формируется в итальянских камерных кантатах - "Прекрасная Клори", "Отъезд", "Лукреция", "Вдали от Вас". Уникальные для музыки того времени цепи прерванных оборотов и изысканные хроматизмы кантаты "Лукреция" не утратят своей новизны и через несколько десятилетий. Маттезон упомянет об этих приемах в 1719 году в пособии для молодого органиста и подчеркнет, что подобные эпизоды требуют от исполнителя партии генерал-баса сообразительности и эрудиции в вопросах современной музыки.

Именно в Италии Гендель постигает секреты "бесконечной мелодии" барокко. Один из секторов - избегание каданса с помощью прерванных оборотов. Теоретики первой половины XVIII века описали их под названиями "искаженной", "избегаемой" и "ложной" каденции. Вальтер, вслед за Броссаром, относит к этому типу не только каденции с восходящим секундовым ходом баса, но и такие, где бас идет на терцию вниз или мажорная терция разрешаемого аккорда заменяется в разрешающем аккорде на минорную и становится септимой. Все эти обороты можно найти в арии "Когда мой идол не со мной" из кантаты "Томим мучительной жаждой" Генделя. Первый вокальный раздел этой арии da capo продолжается тридцать два такта и написан в тональности a-moll с отклонениями в тональности первой степени родства. Однако ожидаемые кадансы заменены каким-нибудь из вышеперечисленных прерванных оборотов.

В то же время в генделевском тематизме сохраняются и получают дальнейшее развитие мотивная расчлененность и ясность структуры, характерные для передовой итальянской традиции "гомофонизированной полифонии" (именно из этой традиции вырастут впоследствии сонаты Д. Скарлатти, Дж. Б. Пешетти, Б. Паскуини, ранние симфонии Дж. Б. Саммартини).

На музыкальные формы Генделя влияет итальянский концерт. Это можно наблюдать на примере псалма "Оказал господь", наброски которого Гендель, по мнению исследователей, привез с собой из Гамбурга. Многие полифонические разделы псалма пронизаны концертирующим развертыванием, многоголосная фактура по-кореллиевски прозрачна, оркестр выступает как полноправный партнер хора. А начальный хор написан в ритурнельной форме таких масштабов, которые были вряд ли возможны до знакомства Генделя с итальянским сольным концертом - 138 тактов в умеренном темпе. Ритурнель не только обрамляет форму, но в сокращенном виде проводится и в ее среднем разделе (в параллельном мажоре), его интонации вкрапляются в полифоническое развертывание. Необычен тональный план этой старинной двухчастной формы <...>

Тема, движущаяся по звукам минорного трезвучия, напоминает Largo Первого или Adagio "Рождественского концерта" Корелли. Правда, уравновешенный и умудренный жизненным опытом итальянский мастер придавал своим мотивам волнообразную закругленность и в ближайшем такте приводил лирическое развитие к кадансу. А молодой Гендель с первых же звуков затрагивает самые чувствительные струны в сердцах слушателей: его тема начинается с вершины-источника и ниспадает более, чем на две октавы, структура суммирования ведет не к кадансу, а к новой серии дроблений, inganni (по словам Броссара, в

inganno, или "обманной каденции", после того, как все готово для настоящей каденции, вместо финалиса или иной ожидаемой заключительной ноты ставят паузу) и прерванных оборотов, к патетической кульминации в начале такта 8.

Влияние концерта ощутимо и в первой итальянской опере Генделя - "Родриго" (1707). Пассакалия из огромной сюитообразной увертюры к этой опере - фактически часть из concerto grosso: между проведениями темы-"ритурнеля" вставлены многочисленные свободные концертирующие эпизоды. В них основное место занимает солирующая скрипка, иногда ей вторит скрипка, выделяющаяся из оркестра, ряд эпизодов основан на потактовых сопоставлениях solo и унисона всех остальных скрипок, а в одном из эпизодов вариант темы-"ритурнеля" проводят два гобоя.

Репризы большинства арий в "Родриго" полные или даже разработочные, тогда как в "Альмире" da capo - редкость. (Любопытный факт: большинство исследователей, отыскивая влияния оперы-буффа в последних операх Генделя, забывает, что многие приемы использовались еще в "Альмире". Так, Р. Штеглих в предисловии к партитуре оперы "Ксеркс" видит влияние века Просвещения в отказе от da capo, в построении отдельных сцен на смене речитатива и ариозного пения. Но ведь все это уже было в "Альмире", как и в операх других гамбургских композиторов, например в "Клеопатре" Маттезона. Был в "Альмире" и идущий от опер Люлли "лейтмотивизм" в рамках маленькой сцены или явления). Характерный пример разработочной репризы - ария Флоринды "О смерть, о месть". <...>

Не прошло и года, как в партитурах Генделя появились обозначения concerto grosso и concertino. Впервые мы встречаем их в двух ариях Марии Магдалины из оратории "Воскресение" (1708). В арии "Для меня теперь нестрашна и смерть" четырехголосному струнному concerto grosso противопоставлены, скрипка, виола да гамба, "все флейты и засурдиненный (sordo) гобой". Интересно, что функции участников concertino различны: экспрессивному дуэту скрипки и виолы да гамба отвечает хроматизированное развертывание флейт и гобоя в унисон. Concerto grosso же вступает лишь в вокальном разделе, piano; заключительный ритурнель по традиции проводится tutti forte.

В ритурнеле второй арии, "Если ты воскрес из мертвых", два гобоя перекликаются с солирующей скрипкой и виолой да гамба. В вокальном разделе все струнные вначале играют унисонный "басочек" для голоса, а затем солисты поочередно дублируют вокальную партию, тогда как tutti подчеркивают кадансы.

Вскоре concerto grosso проникает и в инструментальные разделы генделевских опер и ораторий. "Симфония" к оратории "Триумф Времени и Правды" (1708) - классический образец трехчастного итальянского концерта с блестящей ритурнельной формой в первой части, танцевальным трехдольным финалом и характерным речитативным solo гобоя во второй части, основанной на последовательности неразрешенных диссонансов - примете камерного и театрального стилей тех лет. Кстати, первая часть разомкнута уникальным прерванным оборотом: ход баса на тритон вверх и уменьшенный септаккорд на звуке ре-диез вместо каданса в D-dur. В ритурнельной форме написана "Соната" из этой же оратории: в первом эпизоде солирует орган, во втором - скрипка и виолончель перекликаются с органом, в третьем поочередно концертируют два гобоя и виолончель, а позднее к ним присоединяются орган и скрипка.

Наконец, быстрая часть "Симфонии" к опере "Агриппина", поставленной в Венеции в 1709 году, - необычайно бурная и напряженная концертная форма, основанная на теме из тремолирующих шестнадцатых. Уже в свободно фугированном ритурнеле сопоставлены звуковые массы: перед заключительным кадансом первые и вторые скрипки в терцию проводят над органным пунктом доминанты триольный мотив в тональности минорной доминанты. Благодаря огромной кинетической энергии ритурнеля сольные эпизоды кратки: первый, порученный скрипке, длится неполных четыре такта, второй - solo гобоя на фоне унисонной ритмической фигурации оркестра - неполных шесть. А затем солисты вообще исчезают, и разрежение фактуры достигается с помощью предыктового мотива скрипок из ритурнеля. Этот мотив проводится трижды в консеквентных смещениях, закрепляемых кадансами tutti, и усиливает гармоническую напряженность перед репризой основной темы.

Все эти образцы ориентируются на "вивальдиевский" concerto grosso, в котором concertino - группа солистов-виртуозов. Недаром именно в те годы Гендель создает свой единственный скрипичный концерт - "Сонату" B-dur (опубликованную в XXI томе собрания сочинений под редакцией Кризандера и в HHA-IV, № 12). И этот цикл трехчастный, с гармонически-напряженной сарабандой в среднем разделе и виртуозными концертными формами крайних частей. Правда, открывает цикл не Allegro, а Andante, основанное на благородной, широко распетой теме итальянской трио-сонаты <...>

Развертывание после двойной экспозиции темы (скрипка - оркестр) напоминает сонаты Корелли: секвенция коротких мотивов, завершаемая кадансом на доминанте. Однако изложив тему в тональности доминанты (стретта), Гендель демонстрирует и последние достижения "итальянского стиля": "лоскутное" развертывание, оттолкнувшись от секвенции закругленных кадансообразных оборотов, длится почти бесконечно. Для размыкания формы используются гармонические "обманы" и прерванные обороты,

драматический уход в минорные тональности (III, II, минорная доминанта). Особенно примечательно третье solo финала - образец певучей фигурации позднего барокко <...>

Итак, в итальянский период Гендель в совершенстве постиг вивальдиевский концерт. Однако свои concerti grossi он напишет - или по крайней мере переработает - почти тридцать лет спустя. И в этих концертах господствующим окажется его "английский стиль", знакомый нам по ораториям "Мессия", "Иуда Маккавей", "Самсон".

Первыми по-настоящему английскими сочинениями Генделя стали "Te Deum", "Jubilate" и "Ода на день рождения королевы Анны" ("Ода к миру"). Они написаны на заключение Утрехтского мира (1713), закрепившего победу Англии над Францией в войне за испанское наследство. В соответствии с требованиями "церковного стиля" Гендель придает двум первым из названных сочинений несколько более серьезный и возвышенный, а следовательно, и более "старомодный" вид (Бёрни остроумно замечал в "Истории музыки", что "церковный стиль" обычно подхватывает освященные практикой новшества предыдущей эпохи). Образцами для него были произведения Г. Пёрсёлла - самого популярного английского композитора той эпохи. Генделю были близки творческие принципы Пёрсёлла: смешение высокого и низкого, соединение "серьезности и значительности" итальянской музыки с "грацией и хорошими манерами" французской, богатство образного мира, в котором сочные жанровые сцены соседствовали с утонченной и возвышенной лирикой, с блеском торжественных и гимнических эпизодов...

По обычаю своего времени Гендель заимствовал у Пёрсёлла темы и острые ритмы английских танцев - так, уже в опере "Амадижи" (1745) появляется вездесущий хорнпайп. Для немца, в совершенстве владевшего итальянским и французским языками (почти вся корреспонденция Генделя, за исключением его писем к родным,, написана по-французски - на языке тогдашней передовой интеллигенции), но еще не успевшего постичь все тонкости английского, сочинения Пёрсёлла оказались и своеобразными loci topici: они так бы подсказывали верное интонирование текста. И действительно, в утрехтском "Te Deum" Гендель воссоздает аффекты большинства арий и хоров по моделям Пёрсёлла. Интересно, что в хоре "К тебе взывают (cry) все ангелы" Пёрселл, по обычаю своей эпохи, обратил внимание не на смысл всей фразы, а на слово "cry", которое по-английски означает также "кричать", "плакать". В результате хор, прославляющий бога, пишется в скорбном миноре. И Гендель также начинает этот эпизод в миноре с остинатным пунктированным ритмом и неустойчивой напряженной гармонией.

Помимо музыки Пёрселла, Гендель охотно черпает вдохновение и в "старом стиле" XVII века. На канонических и стреттных имитациях основаны многие темы "Jubilate" и "Te Deum". В хоре "О, иди своим путем к его престолу" эти имитации выписаны "белыми нотами", ассоциировавшимися в представлении музыкантов той эпохи со "старым стилем". (Белые ноты будут присутствовать еще в 30-е годы XVIII века в частях концертов Дж. Перголези с темповым обозначением da cappella, в псалмах Б. Марчелло и в других сочинениях в "старинном стиле"). Разумеется, это не более, чем стилизация, так как в теме следуют два восходящих квартовых хода подряд - вопиющее нарушение всех правил! К тому же оркестровый контрапункт движется вдвое быстрее и постепенно увлекает за собою хор.

Примеры оригинального соединения старого и нового мы находим в этих сочинениях буквально на каждом шагу. Возьмем хотя бы типично канцонное сопоставление контрастных по фактуре построений в soli и tutti. В утрехтском "Te Deurn" на этом приеме основано большинство частей, однако старая форма наполнена здесь новым содержанием. Так, в хоре "Когда ты избежал смерти" противопоставление хроматизированного медленного раздела в a-moll фанфарному Allegro в C-dur подсказано текстом: "избежал смерти" - "открыл царство небесное всем верующим". (В музыкально-риторической теории барокко подобный прием носил название locus oppositoris - "общее место противоположения". Гендель сравнительно редко иллюстрирует отдельные слова текста, но никогда не упускает случая оттолкнуться от "противоположении", заключенных в либретто).

Отныне Гендель будет нередко черпать вдохновение в музыке века минувшего. Однако, следуя завету своего друга Маттезона, он всегда "возвращает заимствованное с процентами" - претворяет старые формы и интонации в новой манере театрального композитора XVIII века. Так, в заключительном хоре оратории "Эсфирь" (1732) Гендель строит огромную контрастно-составную модулирующую форму, отталкиваясь от канцонообразных сопоставлений гомофонии и полифонии. Первичную форму da capo завершает нечто вроде коды ("Славьте имя божие в веках"), становящейся ритурнелем нового раздела формы; между проведениями ритурнеля вводятся всё новые эпизоды, исполняемые солистами.

В хоре "Несчастные влюбленные" из "Ациса и Галатеи" (1720) многое напоминает о мотете: стреттообразные вступления голосов с наслаивающимися задержаниями в начальной теме, общие очертания формы - три раздела, каждый со своим тематизмом. Однако уже во второй теме, проводимой в контрапункте с первой, - "Берегитесь чудовища Полифема" - появляются бурные шестнадцатые в аккомпанементе и выразительные повторения нот, завершающиеся предклассицистическим вздохом в партии хора на словах "чудовище Полифем". А третий раздел - гомофонный, в традициях большой оперы, с характерными

изобразительными эффектами: знаменитые "шаги Полифема" в басу, пассажи на словах "испуганные волны бегут к берегу" и "ревет грохочущий гигант". К тому же этот эпизод отчленен от двух предыдущих половинным кадансом и паузой.

К 1730-м годам в творчестве Генделя завершился грандиозный стилистический синтез, плодами которого стали оратории и инструментальные концерты. В зрелых произведениях композитора можно различить шесть стилистических пластов:

1. Патетика итальянской оперы и сольного концерта;
2. "Церковный стиль", своеобразно развивающий традиции Возрождения и раннего барокко;
3. "Итальянский камерный стиль", основанный на напевных темах танцевального склада, с симметричной структурой;
4. "Французский стиль", сложившийся под влиянием опер Люлли и во многом исходившей от них немецкой оркестровой сюиты конца XVII - первой половины XVIII веков. (Правда, сюита значительно облегчила и как бы высветлила торжественно-героическую манеру Люлли. Лишь медленные части "французских увертюр" сохранили величественную поступь "лирической трагедии");
5. Пасторальность, связанная как с изображением картин природы, так и со сферой просветленной лирики. Она проявляется уже в "Альмире". Однако усиление этой струи в зрелом творчестве Генделя некоторые исследователи и, в частности, Ланг связывают с влиянием "Аркадской академии". (Как известно, Аркадия начала свою деятельность 5 октября 1690 года, к концу XVII века ее филиалы были почти во всех городах Италии, а в начале XVIII ее влияние распространилось по многим странам Европы, затронув и английскую литературу. Члены Академии называли себя "пастухами" и носили греческие буколические имена. Они отвергали стиль барокко, призывая искоренить "плохой вкус" и "варварство". Однако строгость теоретиков не помешала поэтам Аркадии положить начало стилю рококо. Из этой Академии вышел Метастазио - лучший либреттист итальянской барочной оперы (на его тексты писал и Гендель). Членом Академии был и Корелли, чьи трио-сонаты и концерты стали образцами для композиторов позднего барокко - впрочем, может быть, они смогли стать классическими в своем роде именно благодаря аркадским рационализму и уравновешенности?);
6. Предклассицистические элементы. Как передовой композитор своего времени, чутко откликавшийся на новые идеи и влияния, Гендель отражает процесс постепенного формирования классицистического мелоса, однако к 40-м годам словно останавливается на перепутье, так и не перейдя стилистический Рубикон.

Приведем несколько примеров, которые помогут нам лучше представить, стилистическую палитру зрелого Генделя - палитру, которой он пользовался и при написании концертов.

Среди ярчайших образцов итальянского "камерного стиля" - трагические и жалобные арии в ритме сарабанды. Они появляются уже в "Альмире", а затем - в итальянских и ранних английских операх Генделя ("Ринальдо", "Амадижи"). К камерному типу относятся и темы в характере жиги, сицилианы, а также "итальянизированного" менуэта, уже знакомого нам по Концерту ор. 3 № 3. На подобные темы активно влияют итальянский концерт и связанная с ним тенденция к открытой форме. Так, в ритурнеле арии "Пусть радостно порхают птицы" из "Оды к миру" структура дробления с замыканием значительно переосмыслена: после суммирующего доминантового предыкта "вставлена" цепь септаккордов, расширяющая весь период на четыре такта.

Влияния французской оперы и немецкой оркестровой сюиты заметны уже в раннем творчестве Генделя. В "Альмире" есть пантомимы на музыку французских танцев. Увертюра к опере "Родриго" - типичная немецкая оркестровая сюита: после трехчастной французской увертюры следуют жига, сарабанда, матлот, менуэт, бурре, танец без названия в ритме бурре, снова менуэт и уже знакомая нам пассакалья. В ритме бурре написан... хор "Бог-победитель" из оратории "Воскресение".

И в дальнейшем Гендель охотно пишет арии и пьесы в характере менуэтов, гавотов, паспье, бурре, в торжественных ритмах французской увертюры. Трактовка подобных эпизодов может быть различной. Так, Andante, завершающее французскую увертюру к опере "Аталанта" (1736), или гавот из увертюры к "Амадижи" - чисто сюитные номера. Однако под влиянием итальянского концертирующего стиля они подчас разрастаются до значительных размеров: например, ария Амадижи "Столь радостно мое наслаждение" - гавот с концертными формами крайних частей.

Генделевские пасторали - пожалуй, лучшее, что создано в этом жанре в первой половине XVIII века. Уже ария Эзилены "Прекрасные розы" из "Альмиры" пленяет светлой лирикой, красочностью оркестровки. Привольно разливается обаятельная мелодия арии Магдалины "Опусти свои крылья на мои зеницы" из оратории "Воскресение". Возможно, под влиянием концертов Вивальди в музыке Генделя появляются изображения шелестящих трав, журчащих ручьев, щебечущих птиц. Как правило, в таких эпизодах существенна выразительная роль оркестра. В "Ксеркссе" (1738) "Симфония", проходящая, подобно ритурнелю, через всю вторую сцену первого действия, передает и жалобы Ромильды, и шелест листвы, о котором упоминается в ее арии. Мелодию засурдиненных скрипок, движущихся в терцию, дублируют октавой выше две флейты, басы аккомпанируют pizzicato.

Немало поводов ввести пасторальные эпизоды - подчас пронизанные влияниями концерта - давал текст "Мессии". Недаром Гендель использует здесь в "Пифе" подлинную тему, исполнявшуюся итальянскими pifferari (так называли в Италии исполнителей на духовых инструментах) в рождественскую ночь. В характере "Пифы" и таком же ритме сицилианы написан дуэт "Он будет пасти свои стада".

Предклассицистические элементы творчества Генделя весьма многочисленны и восходят к различным истокам. Во-первых, как ни парадоксально это звучит, к барочному периоду типа развертывания, нередко существенно переосмысленному. Так, в арии. Поднесены "Ты хочешь, чтобы я ушла" из оперы "Радамист" (1720) исходная форма периода типа развертывания полностью переосмыслена под влиянием выразительной актерской речи: прерывистая мелодия своей аффективной расчлененностью, вздохами и двумя выписанными украшениями (группетто и аподжатура) предвосхищает галантно-чувствительный стиль оперы 40-50-х годов XVIII века. <...>

Предклассицистические элементы в творчестве Генделя вытекают и из итальянской камерной и пасторальной традиции. Для таких мелодий, как ария Партенопы "Хочу любить до самой смерти" из оперы "Партенопа", характерны симметричная повторность, свободное мелодическое дыхание, простые линии. В аккомпанементе привлекают внимание аккордовые репетиции, которые, по словам Бёрни, были модными в начале. 30-х годов XVIII века.

Встречается у Генделя и типично классицистическая внутренняя контрастность исходного материала. Чаще всего контраст вызван "общим местом противоположения" в тексте или патетическим характером музыки, как в арии Теодоры "Прощай, льстивый мир" из оратории "Теодора" <...>

Использование тональной и динамической светотени как средства расширения формы мог подсказать Генделю итальянский концерт с его контрастными субтемами. Напомним, что и цитированной Сонате для скрипки третье solo финала звучит в тональности минорной доминанты.

Разумеется, у Генделя новый стиль предвосхищается пока в рамках барокко. Дальнейший путь к классицизму лежал через необходимую стадию примитивизации музыкального языка, сведения его к нескольким наиболее элементарным и действенным приемам. Замечание. Бёрни о том, что современная ему музыка гораздо более обязана "ученой модуляции немцев", чем "мелодическим мудрствованиям итальянцев", - становится ясным при сравнении любой из названных тем с мелодиями ранних мангеймских симфоний. Хотя последние еще не свободны от влияний барокко, однако немецкие симфонисты отбрасывают святая святых предыдущей эпохи - тематическое "ядро", а вместе с ним и энергию концертирующего развертывания-продолжения, и ставят во главу угла энергию гармонических тяготений. Исходными и конечными точками движения становятся не наиболее характерные, но наиболее общие интонационные и гармонические формулы. Техника мотивного развертывания от периодически возобновляемого импульса уступает место вначале чисто динамическому и лишь затем - тематическому развитию.

В музыке Генделя мелодия - основная носительница образа, "аффекта", а развитие - это прежде всего мотивное развертывание исходных посылок. Самые классицистические из своих тем Гендель развивает по законам барокко. Так, в упомянутой арии Теодоры тема после изложения консеквентно смещается в тональность субдоминанты, а затем параллельного мажора. Этот прием типичен для сонат Корелли, для произведений учителя Генделя - Цахова. Следующая затем доминантовая цепочка (с подменой терции на септиму) характерна для позднего барокко, но опять же не для классицизма.

До конца своих дней Гендель остается приверженцем музыкальной эстетики барокко, опиравшейся на унаследованный от античности принцип: "разнообразие способствует красоте". Наверное, еще и потому он не смог целиком принять простой и ясный стиль композиторов предклассицистического поколения, декларативно отвергшего барочную "запутанность" и "ученость". Бёрни отмечал, что последние оперы Генделя отличались от современных им произведений И. А. Гассе, Б. Галуппи и Н. Пиччинни именно своим разнообразием и богатством контрастов. Недаром современники сравнивали Генделя с Шекспиром - гением, величие и многогранность которого не смогла понять и оценить классицистическая теория искусства. Неудивительно, чти и сегодняшние исследователи не решаются однозначно определить стиль Генделя. Букофцер пишет о "координации национальных стилей", осуществленной в творчестве Генделя, и противопоставляет этому баховский "стилистический синтез". Ланг отмечает, что Гендель чувствовал себя "как дома" в любом стиле, на любой национальной почве, но при этом всегда поднимался над общим уровнем композиторов, пишущих в той же манере. Тобин подчеркивает, что форма "Мессии" сплавлена из изменчивого многообразия различных элементов, заимствованных из оперы, кантаты, концерта и антема, ее музыкальная драматургия одновременно и объединяет, и драматически противопоставляет ("небывалым образом") различные стили.

Итак, стилистическая многоплановость концертов Генделя - не исключительное явление в творчестве композитора. Более того: каждая из цитированных в начале книги противоречивых характеристик по-своему справедлива. В своих концертах Гендель не открывал новых законов, не ломал сложившихся представлений. Он просто довел до логического конца некоторые тенденции концерта эпохи барокко, придав его форме больший динамизм, большую драматургическую гибкость. Интересно, что из тех же посылок Бах сделал иные

выводы: по словам К. Гейрингера, он одновременно и прояснил, и упростил форму итальянского концерта, поставив во главу угла его архитектонические тенденции.

Concerto grosso и инструментальная музыка Генделя

Путь Генделя к зрелым концертам лежал не только через театральную музыку, но прежде всего - через камерное инструментальное творчество. Именно здесь. Гендель скрещивает церковную и камерную сонату с оперной увертюрой, здесь экспериментирует с самыми распространенными формами своего времени: концертной и старосонатной, - здесь вырабатывает свой "идеал" скрипичной фактуры.

Судя по датам первых публикаций, предшественниками концертов оказываются "Музыка на воде", сонаты op. 1 и 2 и клавирные сюиты. Примерно в одно время с concerti grossi op. 3 и op. 6 выходили из печати органные концерты op. 4, трио-сонаты op. 5 и был написан концерт, прозвучавший в антракте оратории "Праздник Александра" в 1736 году. В 1740-х годах увидели свет органные концерты op. 7, были написаны два двухорных концерта и "Музыка для фейерверка". При всей несхожести названных циклов в каждом из них прослеживается общность с concerti grossi.

Названием "Музыка на воде" объединены три сюиты, исполнявшиеся на открытом воздухе во время путешествия короля по Темзе в 1715-1717 годах. Для нас наибольший интерес представляет первый цикл, как бы модулирующий из concerto grosso в сюиту. <...>

Фуга из французской увертюры пронизана влияниями концертной формы: в партитуре появляется группа concertino, которая противопоставляется tutti (иногда вместе с гобоями). Adagio d-moll, традиционная средняя часть итальянского концерта - одинокий голос гобоя над аккордами струнных. Финал этого "цикла в цикле" - огромное da capo с резким темповым, тональным, метрическим и тематическим контрастом в середине. В крайних Allegri сопоставления звуковых масс особенно многоплановы: две валторны, гобойное трио и струнные перекликаются друг с другом в разных сочетаниях, а в тактах 56-60 тема проводится в среднем пласте фактуры своеобразным комплексным тембром скрипок, альтов и фаготов в унисон.

Во второй и третьей сюитах "Музыки на воде" влияние концерта ослабевает, и последний цикл - уже чистая, сюита, да и состав оркестра здесь более "камерный" - без меди. В поздний период творчества Гендель создает еще одну "чистую" сюиту - в "Музыке для фейерверка", ознаменовавшего победу над войсками принца Уэльского (1749). Колоссальный по тем временам оркестровый аппарат трактуется как единая замкнутая масса, даже динамические контрасты здесь минимальны. Пространственные сопоставления влияют лишь на форму второй части французской увертюры: это грандиозное Allegro (130 тактов) начинается перекличками труб и литавр с валторнами и с малым tutti струнных и гобоев.

Если в оркестровых сюитах Генделя влияние concerto grosso с годами ослабевает, то в камерных произведениях оно, напротив, усиливается и оригинально сочетается с воздействиями итальянской оперы и французской сюиты.

Первыми инструментальными произведениями Генделя считаются шесть гобойных трио-сонат. Они написаны в единой манере, с явной ориентацией на некий стереотип - как будто для освоения нового жанра. Все циклы - "церковные", открывающиеся замкнутым четырехдольным Adagio. Форма этих частей весьма своеобразна. В общих чертах ее можно определить как старинную двухчастную, однако в ней заметны влияния канцонно-мотетной "лоскутностн", а также другой старинной формы, ведущей свое начало, по-видимому, от куплетно-вариационных построений. Речь идет о неимитационных, формах, основанных на прорастании от тематического ядра (типа A A1 A2 A3), - условно назовем их "продвигающимися".

Почти все вторые части юношеских трио-сонат Генделя - фуги, значительно переосмысленные под влиянием ритурнельной формы; их темы энергичны, нередко почти танцевальны. Почти все финалы - свободные старинные двух- или трехчастные многотемные сонатные формы, в которых, однако, сохраняются начальная и четко выделенная органным пунктом доминанты побочно-заключительная тема. Впрочем, сонатность может и не реализоваться: так, финал Второй сонаты ближе к ритурнельной форме. А в финале Пятой сонаты тема на органном пункте доминанты появится лишь во второй части формы, после изложения нового мотива, модулирующего в тональность субдоминанты.

Формы третьих частей более разнообразны: II/3, IV/3 и VI/3 (здесь и далее для краткости римскими цифрами обозначены номера сонат, арабскими - номера частей) отталкиваются от имитаций короткого мотива, что типично для камерного стиля на рубеже XVII-XVIII веков; I/3 и V/3 - патетические, в стиле инструментальных речитативов, размыкания предыдущих быстрых частей; и, наконец, Andante III/3 - самая выразительная и развернутая часть в размере 3/2 - привлекает гармоническим богатством, близостью к оперному стилю начала XVIII века.

Новый шаг - скрипичные и флейтовые сонаты op. 1, изданные в 1722 году. Формы циклов здесь намного разнообразнее, чем в юношеских трио: в чистые церковные сонаты нередко проникают менуэт или сицилиана, есть и модулирующие циклы... Так, пятичастная Пятая соната начинается ариозным Adagio и энергичной

фугой, но после второго Adagio модулирует в сюитное завершение: бурре и менуэт. А гигантская Седьмая соната уже предвосхищает сложные циклы концертов ор. 6. В первой паре частей Allegro не фуга, а хорнпайп. Перед второй парой "вставлено" концертирующее Presto. К этой как бы разрезанной пополам церковной сонате добавлены еще две части - лирическое ариозо в ритме бурре и озорной менуэт с синкопами на каждой последней доле такта.

В циклах ор. 1 Гендель переосмысливает характер и жанровые типы отдельных частей церковной сонаты, экспериментирует с их формами. Правда, типы форм примерно те же, что и в гобойных трио, но решены они многообразнее.

Рассмотрим для примера старинные двух- и трехчастные формы, распространенные в частях танцевального склада (их чисто внешняя примета - знак двойной репризы, отделяющий первую часть формы от второй). Каждый танец имеет свои структурные особенности. Все менуэты - трехчастные безрепризные формы, объединенные метроритмом, как это повелось со времен Преториуса. Гавоты, напротив, пишутся обычно в трехчастной форме с точной репризой. В бурре V/5 противопоставлены тема из двух вариантов одного мотива и четырехтактное суммирование - своеобразная связующе - побочно - заключительная партия. Неполная реприза расширена с помощью характерного для музыки барокко приема: между двумя фразами суммирующего мотива появляется варьированное повторение кадансообразного оборота. Столь же характерна и реприза Allegro сонаты ор. 1 № 13 (Четвертой скрипичной сонаты по ННА-IV, № 4; скрипичные сонаты позднее были выделены в специальный сборник, поэтому мы даем двойные порядковые номера) - фуги с чертами концертной формы. Концертирующее развертывание здесь как бы врезано в середину темы. <...>

Полностью овладев в итальянский период "концертирующим стилем" (stilo concertato), Генделъ в своей камерной музыке теперь свободно переосмысливает типовые исходные структуры в соответствии с конкретным замыслом, с характером образа. Особенно показательны "автокорректива", которые Гендель вносит в собственные пьесы: либо в их новую редакцию, либо в новое произведение на старую тему. Сравним медленные части сонат ор. 1 № 1 и № 13. Они написаны на одну и ту же тему - с несколько измененным басом, но занимают в цикле разные места и имеют разные темповые обозначения: в Первой сонате это Largo, третья часть цикла, в Тринадцатой - начальное Affettuoso. Тема полна спокойной созерцательности, однако ее интервальная структура, ее "воспарение" сразу почти на две октавы - достаточно смелое нарушение канонов церковной сонаты.

В Первой сонате потенциальные возможности этой темы практически не раскрыты: уже во втором, доминантовом проведении (такт 5) энергия восходящего мотива ослаблена (тема начинается с такта 2), а затем следует типичное для рубежа XVII-XVIII веков "продолжающее" развертывание коротких кадансообразных мотивных ячеек.

Affettuoso Тринадцатой сонаты решено гораздо оригинальнее. Структурные модуляции и прерванные обороты переосмысливают скрытую мозаичность развертывания, придают ему "бесконечность" и широту дыхания, из начального мотива вычленяются активные пунктированные ритмы и упругие трели с группетто.

Созданная этими средствами иллюзия импровизации оправдывает динамическую разомкнутую репризу - редкое явление в музыке не только начала, но даже середины XVIII века. Еще в сонатах и симфониях Дж. Б. Саммартини гораздо чаще вторая разработка словно врезается в репризу основной темы или между мотивами главной и побочно-заключительной партии, как мы это наблюдали в Allegro Тринадцатой сонаты. Знакомы нам и разработочные репризы Корелли. В концертах Баха обрамляющему ритурнелю также нередко предшествует первая, разработочная стадия репризы. Однако в рассматриваемой сонате Генделя реприза скорее динамическая, несмотря на малые размеры (7 тактов). Тематический импульс повторяется здесь не дважды, а трижды, достигая кульминации, а последующее ниспадание мелодической линии не снимает напряженности благодаря прерванным оборотам в тактах 23, 25 и размыканию.

Другой пример "саморедактуры" у Генделя - финал той же Тринадцатой сонаты, кстати говоря, единственной сохранившейся в автографе из всего сборника. В рукописи зачеркнуты такты 19-24 и соответствующие им во второй и третьей частях формы. Эта купюра сохранится и в оратории "Иевфай", куда данная часть будет перенесена в качестве Симфонии. В чем же смысл купюры?

Весь первый раздел этой трехчастной сонатной формы - большой период типа развертывания, вытекающий из танцевальной темы-ядра с четкой повторной структурой. Такты 3 и 4, повторенные в динамике piano, становятся импульсом для секвентного развертывания, затем из этого варьированного мотива вырастает концертирующее развертывание тактов 11-18. Такты 16-18 - зона кульминации, своеобразный предыкт перед утверждением доминантовой тональности. В первом варианте данной формы Гендель приносит логику мелодического развертывания в жертву структурной наглядности: каданс в такте 19 четко фиксирует вступление побочно-заключительной партии. Во втором же, сокращенном варианте побочно-заключительная партия появляется на гребне кульминации, вливаясь в единую структуру суммирования. <...>

Итак, мы видим, что создать иллюзию импровизационного концертирования Генделю удается не сразу: он преодолевает инерцию собственного мышления, привыкшего оперировать типовыми формулами музыки

барокко. Тем самым Гендель на практике осуществляет ведущий принцип музыкальной эстетики барокко: писать музыку, в которой было бы нечто известное и понятное всем, но которая тем не менее постоянно "ошарашивала" бы слушателя, будила бы его дух и поддерживала бы его внимание и воображение в неизменной активности.

В сонатах ор.1 встречаются также "продвигающиеся" формы (IV/1) и формы, представляющие собой как бы расширенную проекцию периода типа развертывания с укрупнением разделов i (a+a1 или a+b) и m (уход из основной тональности - возвращение в нее; см. X 3, VI/I).

Первый из названных типов мы найдем и в зрелых произведениях Генделя, тогда как укрупненные периоды типа развертывания постепенно перерастают в старинные двух- и трехчастные формы: композитор стремится насытить мелодической выразительностью каждый раздел, даже развивающий. Особенно важно было это в медленных частях, где, как подчеркивали тогдашние теоретики, каждая нота на виду. И в этом отношении Гендель движется параллельно со своим итальянским другом Д. Скарлатти, чью мелодическую щедрость унаследовали итальянские к.лавесинисты и симфонисты следующих поколений - вплоть до Л. Боккерини.

В качестве одного из ранних примеров рассмотрим Adagio сонаты ор. 1 № 14 Генделя (Скрипичная соната № 5). В теме (см. пример 11) - периоде типа развертывания - четыре самостоятельные фразы. Первая основана на одном из "общих мест" в музыке XVII-XVIII века - на ходе баса по I-V-VI ступеням (a). В двух следующих фразах - первая из них "отталкивается" от свободно секвенцированного завершения "ядра" - появляются выписанные украшения, кристаллизуется мотив (x). <...>

По образцу темы старинная двухчастная форма этой части также складывается из четырех разделов. Второй из них - модулирующее дополнение к первой части, нереализованная побочно-заключительная партия, интонационно связанная с началом основной темы.

Вторая часть (третий и четвертый разделы) по обычаю своего времени основана на секвентно-модуляционном развертывании, формулы которого значительно индивидуализированы. В заключение непрерывный мелодический поток снова расчленяется на фразы, отделенные друг от друга паузами; последняя фраза варьируется и повторяется - по традиции, сохранившейся от XVII века, - с характерным переносом на октаву вниз.

В сонатах ор. 1 немало старинных сонатных форм всех разновидностей. Есть соната без середины, где связующе - побочно - заключительная партия - цепь доминант (I/1), есть двухчастная соната, основанная на почти точном повторении материала (IX/2). Из ритурнельной формы вытекает однотемная сонатность (I/4). В ряде сонат-яркие, отчлененные побочно-заключительные партии. Правда, в финале Пятой скрипичной сонаты лаконичный побочно-заключительный чатырехтакт замещается в репризе новым двутактным кадансом, и побочно-заключительной партией оказывается предшествующее этому разделу развертывание. Впрочем, в те времена, как мы вскоре убедимся, замещались не только второстепенные, но и главные элементы формы.

Остановимся на Allegro XIV/2. Эта двух-трехчастная старинная соната с чертами концертной формы не только отражает структурные тенденции своего времени, но и намечает пути развития сонатности в ближайшие десять-двадцать лет. В "ритурнеле" укрупненному ядру (a-a1) противопоставлено концертирующее развертывание. <...>

В дальнейшем неизменным остается лишь первый мотив ядра, второй же постоянно варьируется, а концертирующее развертывание почти полностью обновляется. Так, во втором, доминантовом проведении ритурнеля оно строится на хроматически восходящем ходе баса, из которого выводится затем побочно-заключительная партия..., ведь при непрерывном мотивном обновлении необходимо хотя бы скрытое интонационное сцепление мотивов <...>

Хроматический ряд в музыке этого времени - прием, достаточно яркий, запоминающийся, и поэтому Гендель в двух следующих проведениях побочно-заключительной партии сохраняет лишь этот ход - в прямом движении или в обращении, - а продолжение изменяет. В эпоху Генделя не любили точных повторений и предпочитали заменять тождественное подобным. Так, Кванц советовал исполнителю варьировать каждую повторяющуюся фразу, а если уж ничего нельзя изменить, то сыграть во второй раз не forte, a piano.

В большинстве двух- и трехчастных, а также сонатных форм того времени вторая часть начинается с консеквентного перемещения мотива или построения (начального или нового). При перемещении начального мотива из доминантовой тональности в основную разработочное развертывание оказывается частью "разрезанной" репризы. В разбираемом Allegro XIV/2 после знака двойной репризы основной мотив "ядра" проводится вначале в доминантовой, а в тактах 15-16 - в основной тональности. В такте 17 - новый вариант второго мотива темы, однако прерванный оборот резко уводит развертывание в побочные тональности. Цепь доминант тянется к кадансу в параллельном миноре. Модулирующим дополнением к этому разделу формы оказывается побочно-заключительная партия (VI-III). Затем традиционные два звена секвенции - "ход"... - вводят репризу, начинающуюся с такта 3 экспозиции: первые два такта прозвучали ранее. Завершается форма еще одним, обращенным вариантом побочно-заключительной партии.

При всем многообразии форм в сонатах ор. 1 есть у них одна общая черта. Экспозиция, как правило, основана на двух проведениях темы, второе из которых начинаясь либо в основной, либо в одной из доминантовых тональностей почти обязательно оканчивается в новой тональности доминантовой сферы. Это можно рассматривать как остатки влияния описанной "продвигающейся" формы (вспомним псалм Преториуса!). Вместе с тем подобная "вторая экспозиция" оказывалась вполне естественной и в трио-сонате: каждая скрипка должна была получить хотя бы по одному проведению темы, чтобы соблюсти равноправие, - и в концерте или оперной арии. В произведениях для одного инструмента с basso continuo прямой необходимости во второй экспозиции не было, однако структурные закономерности, выработанные в наиболее популярных жанрах и формах того времени, действовали и здесь. В музыке барокко повторность, ясность и расчлененность исходного материала были непременным условием доступности целого для слушателя. Ведь для того, чтобы по достоинству оценить изобретательность и "огонь" композитора, преодолевающего грани "скрытой" исходной структуры, слушатель должен был вначале усвоить основные закономерности этой структуры, понять - разумеется, чисто интуитивно, с помощью слухового опыта, - в каком направлении она должна была бы развиваться и в какую форму вылиться.

Двухстадийность экспозиции - превосходная предпосылка для проникновения в камерные, жанры концертной формы. И если в сонатах ор. 1 можно говорить лишь о влиянии последней на исходные структуры, то в следующем сборнике есть уже настоящие концертные формы, например IX/4, в третьем эпизоде которой в партии первой скрипки появляются типичные для концертов Вивальди арпеджии, выписанные в виде аккордов. Эпизод основан на модуляционном развертывании по тональностям первой степени родства и длится двадцать четыре такта. А III/4 - своеобразный эскиз к более развернутой форме второй части органного концерта ор. 4 № 2.

Вообще сонаты ор. 2, по сравнению с предшествующими, более насыщены патетикой итальянской оперы и концерта. Особенно это заметно в тех медленных частях, темы которых по своей выразительности и широте дыхания не уступают оперной арии (I/1 или VIII/ 1), а подчас даже заимствуются из оперных арий (Andante I/3 сходно с ритурнелем к арии Оттона из оперы "Агриппина", 1709).

Все сонаты ор. 2, кроме Четвертой, четырехчастны, но Гендель весьма изобретательно варьирует жанровые типы отдельных частей. В Четвертой же сонате быстрые части как бы переставлены: концертирующий менуэт на 3/8 оказался второй частью цикла, а степенная фуга - финалом. Очевидно, даже самому Генделю эта перестановка показалась чересчур смелой, и он "добавил" к циклу пятую часть в традиционном ритме жиги.

Основные типы форм в сонатах ор. 2 - старинная сонатная, трехчастная репризная и свободные формы с чертами концертной или мотетной. Нередко Гендель так искусно затеняет грани исходных структур, что формы становятся многозначными и отнести их к тому или иному типу можно лишь по общим очертаниям. Таково, к примеру, Adagio IX/3 - нетрадиционная старинная трехчастная форма с обрамляющей репризой и с чертами "продвигающейся" формы. Начальный семитакт - укрупненный период типа развертывания: два проведения ядра (T-D) и развивающе-заключительное построение. Следующий раздел, очевидно, происходит от "второй экспозиции", однако отклонение в тональность субдоминанты и повторное проведение в тактах 9-10 мотива задержаний из тактов 5-6 характерны скорее для завершения старинной сонаты. Между тем закончилась лишь первая половина формы: следующий двутакт - ход-возвращение, основанное опять-таки на мотиве задержаний. Затем в исходной тональности вступает новый мотив, выведенный из предыдущих. Он проводится имитационно двумя скрипками и завершается полным совершенным кадансом, выполняя, таким образом, функцию суммирующего построения в старинной двухчастной форме. Однако вслед за ним в заключительном двутакте появляется еще и крошечная реприза основной темы.

Интересно, что многозначные формы встречаются, как правило, в тех частях, жанровый тип которых существенно переосмыслен, например в Larghetto III/3. Его тема - настоящая драматическая сцена, с почти классицистическим контрастом "сильного" и "слабого". И поскольку именно в этом контрасте заключены характерность и выразительная сила темы, постольку для развития здесь непригодны уже известные нам приемы "разрезания", "сжатия", "замещения". Поэтому Гендель оригинально сочетает "продвигающуюся" (тройная экспозиция основного мотива с прорастанием в третий раз: t, s, III-d), трехчастную (ее середина, основанная на новом материале, четко разделена на стадии ухода и возвращения с кульминацией) и однотемную сонатную формы. <...>

Трио-сонаты ор. 5, изданные Уолшем в 1739 году, - современницы Grand' concertos op. 6. По сравнению с сонатами второго сборника в трио ор. 5 ощутимее влияния оркестровой сюиты. Здесь встречаются гавот, марш, сарабанда, пассакалья, аллеманда, рондо, менуэт, жига, бурре, "ария" в танцевальном ритме, французская увертюра, вставленная в середину цикла (Четвертая соната), и, наконец, мюзет. При этом исходном формой цикла остается церковная соната.

В широком использовании французских танцевальных ритмов исследователи видят связи сонат с генделевскими операми середины 30-х годов: "Ариодант" и "Альцина", в которых также появляется

"французский балет". З. Флеш в предисловии к новому изданию сонат ор. 5 называет эти оперы - наряду с некоторыми другими сценическими произведениями 30-х годов, "Чендосскими антемами" (1717-1720) и оркестровыми концертами - основными тематическими источниками этих циклов. Вместе с тем многие номера сонат оказываются как бы эскизами органных концертов ор. 4.

До сих пор историки не пришли к единому мнению относительно художественной ценности этих сонат А. Шёльхер считает, что сборник скомпилирован по настоянию Уолша, Ланг называет сонаты ор. 5 вершиной камерного инструментального творчества Генделя, Х. И. Мозер, напротив, настроен весьма скептически, большинство же историков, вслед за Кризандером, избирает "золотую середину". Для нас, во всяком случае, этот сборник представляет несомненный интерес, так как его циклы строятся примерно на тех же принципах, что и циклы ор. 6.

Цикл Второй сонаты подобен циклу Шестого концерта из ор. 6, несмотря на различие образов, а подчас - и жанровых типов частей. Оба цикла начинаются как церковные сонаты - с медленного вступления и фуги. Затем следуют огромные трехчастные контрастные формы мюзетов. Правда, в мюзете из сонаты ор. 5 № 2 срединное Allegro выделено в самостоятельную часть н написано в одноименном миноре, тогда как в концерте тональность эпизода - параллельный минор и смена темпа не обозначена, хотя на нее недвусмысленно указывает характер движения. Завершаются оба цикла двумя быстрыми частями в танцевальных ритмах. Однако, если в сонате это чисто сюитные номера (марш, гавот), то последние части Шестого концерта насыщены совсем не сюитными энергией и контрастностью - и в concerti grossi ор. 6 подобные переосмысления жанровых типов будут встречаться чаще, чем в любом другом произведении Генделя.

Поистине уникален цикл Четвертой сонаты из ор. 5: в музыке XVIII века едва ли можно найти еще один пример "замещения" средней медленной части цикла вступительным разделом французской увертюры. Итак, первая часть цикла - концертирующее Allegro на 6/8, в старинной сонатной форме (его тема заимствована из увертюры к оратории "Аталия"), затем следуют двухчастная французская увертюра и гигантская пассакалья - форма, которая в музыке барокко либо оказывалась финалом сонатного цикла, либо сама по себе составляла целый цикл. Гендель же помещает пассакалью, как и мюзет, в центр сонаты, а завершает цикл двумя частями итальянской камерной традиции - жигой и менуэтом.

При сравнении сонат ор. 2 и ор. 5 мы видим, как музыкальный язык Генделя освобождается от чрезмерной патетики, становится более лаконичным. Особенно нагляден этот процесс в частях, основанных на одной теме, например в VII/2 из ор. 2 и VI/2 из ор. 5. Гендель, против собственного обыкновения, ничего не меняет в энергичной фугированной теме, отталкивающейся от репетиций,-даже тональность остается прежней. Общие очертания формы тоже сохраняются: трехчастная фуга с трехголосной экспозицией, минорными проведениями в середине (VI, II) и разработочной двухстадийной репризой, открытой в патетическое минорное заключение Adagio. Однако изменено множество мелких деталей, и эти изменения в ор. 5 придают большую отчетливость и энергию мелодической линии и ритмическому рисунку, изгоняют из развертывания неоправданные диссонансы и общие формы движения. Обратим внимание и на вторую стадию репризы - концертирующее развертывание с crescendo к кульминации. В сонате ор. 2 единая линия crescendo нарушена повторением двутактов. В трио ор. 5 этот раздел сокращен и занимает лишь два с половиной такта вместо прежних шести с половиной.

На общих интонациях основаны также Allegro VII/4, ор. 2 и Allegro non presto из французской увертюры VI/2, ор. 5. Поначалу трудно отдать предпочтение более "оркестровому" (в этой сонате есть партия альта ad libitum) по фактуре ритурнелю (VII/4) или пассажному мотиву, увлекающему блеском, сольного концертирования (VI/2).

Однако развертывание в Allegro достаточно примитивно: после фугированной экспозиции оно строится на консеквентных перемещениях предыктообразного двутакта (VI, III, D) и на полифоническом развитии второго мотива темы в общих форумах движения.

А в концертной форме Allegro non presto ритурнель предоставляет собой как бы первую часть старинной сонаты. В связующе - побочно - заключительной партии появляются светотеневые контрасты: уход через минорную субдоминанту в одноименный минор и излюбленная цезура на акцентированном , доминантсептаккорде перед кульминационным построением. Развитие следует от расчлененной повторной структуры к сокращению и варьированию темы, к секвентным прорастаниям начальных интонаций, к большей слитности. По традиции концертной формы Allegro обрамляется ритурнелем - в данном случае варьированным.

В трио-сонатах ор. 5 вообще очень много концертных форм: в разомкнутом Andante larghetto III/1 появляется самостоятельная субтема развертывания (такты 7-16), а в III/5, хотя и озаглавленной "Рондо", ритурнель, по обычаю концертной формы, транспонируется в тональности первой степени родства.

Другая популярная форма в этом сборнике - старинная трехчастная различных видов: от старинной сонаты до танцевальной миниатюры. Классицистически контрастная тема Largo V/1, как и следовало ожидать, развивается в "продвигающейся" форме. Вновь появляются и проекции периода типа развертывания на формы

медленных частей церковной сонаты. Из пьес подобного рода для нас особенно интересно Larghetto V/3 - как преломление коррелиевских традиций и, следовательно, как предвестник многих частей Grand' concertos op. 6. Тема Larghetto воскрешает в памяти медленные части концертов Корелли и ритурнель генделевского псалма, она уже в такте 4 приходит к суммирующему кадансу (правда, несовершенному). После отклонения в тональность доминанты второй четырехтакт строится на привычных канонических секвенциях с кадансовым суммированием. Возвращение Генделя к традиции Корелли начинается с простой стилизации, чтобы в op. 6 подняться до смелого творческого переосмысления.

Параллельно с камерными произведениями и concerti grossi создавались органные концерты op. 4, опубликованные Уолшем в 1738 году - почти одновременно с op. 5 и op. 6. Органные концерты - "застывшая лава" вдохновенных генделевских импровизаций, которые так восхищали современников композитора. Вот как описывал Хокинс исполнение Генделем собственного концерта: "В его обычае было начинать свободной прелюдией в октавах, медленная и торжественная последовательность которых поражала слух, гармония была сплетена весьма искусно и максимально полна, а отдельные периоды мастерски связаны между собой. И при этом целое легко воспринималось и производило впечатление огромной простоты... За подобной прелюдией следовал концерт, который Гендель исполнял с такой степенью воодушевления и мужественной уверенности, которой вряд ли кому-либо удавалось когда-нибудь достичь".

В соответствии с ведущей ролью солиста-композитора, в органных концертах Генделя преобладают большие виртуозные концертные формы, много пассажного развертывания и длительных секвенций. Однако точное или колорированное повторение ритурнеля почти обязательно для первых soli - как и в немецких клавирных концертах 30-40-х годов XVIII века и даже эпохи классицизма. Наряду с типичным для концерта эпохи барокко членением и частичным замещением ритурнеля мы встречаем здесь и его настоящую разработку - разумеется, пока еще средствами полифонии (Allegro IV/2, такты 70-77).

Концертные формы в этом сборнике неизмеримо драматичнее, чем в камерных произведениях Генделя. Контраст аффектов, достигаемый внезапным вторжением новой темы, одноименного минора в предыктовых разделах и т. п., становится здесь скорее правилом, чем исключением. Для примера укажем на минорный канон в репризе IV/1 (такты 89-92), минорную светотень в ритурнеле II/2 (предыкт перед заключительным суммированием, такты 9-11). Значительную роль в развитии Allegro I/2 играет контрастная субтема, по своей характерности и структурной завершенности не уступающая побочным партиям классицистических сонат. Впервые эта субтема появляется в партии органа в такте 43 после доминантового проведения ритурнеля и излагается в миноре, одноименном основной тональности. <...>

Субтему подхватывает оркестр, и она становится как бы вторым ритурнелем средней части формы; она же вводит и первую стадию репризы, устойчивость которой разрушает огромная каденция органа: вслед за ней переклички solo-tutti вновь отклоняются в минорные тональности (II, III). Лишь в конце Allegro восстанавливается господство ритурнеля.

Наиболее драматична концертная форма Largo e staccato I/1. Ее основная тема написана в характере и ритме чаконы. Однако волевым тиратам неожиданно отвечает скорбная тихая реплика струнных в тактах 8-9. Контрастность этой темы, быть может, отражает раздвоенность человека в эпоху барокко: "почти равный богу", он тем острее осознает свою беспомощность и слабость перед лицом природы, судьбы, сильных мира сего. <...>

Субтема органа от такта 17 - одна из просветленно-печальных "бесконечных мелодий" Генделя. Tutti отвечают солисту второй субтемой - унисонным эпическим мотивом <...>

В последующем развертывании первая и третья темы выполняют роль ритурнеля, а субтема органа появляется лишь в сольном доминантовом эпизоде. Постепенно диалог человека с судьбой и природой становится все напряженнее: солист, "vox humana", выдвигает все новые аргументы, но объективные начала - "рок" и "вечный покой" - отвечают ему бесстрастно и непреклонно. Лишь иногда tutti словно поддаются на уговоры солиста, повторяя его реплики. Однако к заключительному solo все аргументы исчерпаны, и реприза начальной темы звучит как драматическая развязка. В концертной форме написаны даже медленные части, например Andante IV/2, тема которого строятся на типичной для трио-сонат XVII века канонической секвенции с цепью задержаний. Однако из столь "консервативного" начала вытекает весьма оригинальная концертная форма, основанная на театрализованных сопоставлениях soli-tutti и на длительном сольном секвентно-модуляционном развитии, отталкивающемся от предклассицистической субтемы.

Все циклы органных концертов op. 4, кроме последнего, четырехчастны, хотя и не все они относятся к церковному типу. Так, Четвертый концерт начинается как вивальдиевский "камерный" цикл и лишь после упомянутого Andante перерастает в церковную сонату. Третья и четвертая части - типичное разомкнутое Adagio и фугированное Allegro.

А Второй концерт начинается с французской увертюры, Allegro которой - не фуга, а концертная форма с четкой темой в танцевальном ритме. И если финальный менуэт возможен как в увертюре, так и в камерной сонате, то жанровый тип третьей части. Adagio e staccato, весьма нов. Это как бы зафиксированная в нотах

прелюдийная импровизация в так называемом "фантастическом стиле" - подобный "стиль" у Генделя встречается лишь в клавирных сюитах. Проникновение его в концерты op. 4, по-видимому, объяснялось тем, что эти сочинения предназначались для исполнения как на органе, так и на клавире.

Итак, мы рассмотрели почти все инструментальные произведения Генделя, предшествовавшие concerti grossi или написанные одновременно с ними. Мы наблюдали, как постепенно складывался индивидуальный подход Генделя к решению инструментального цикла. Мы знаем теперь, что циклы Генделя основаны на парных соподчинениях церковной сонаты, но в то же время обогащены влияниями камерного концерта, сюиты, итальянской оперы-сериа и французской увертюры. Мы видели, как в горниле ищущей мысли художника переплавлялись традиционные формы и жанры, подчиняясь индивидуальному драматургическому замыслу, как создавалась "иллюзия беспорядка" на основании пусть и скрытых, но четких исходных структур. Все это - прямо или косвенно - вело к concerti grossi, в которых сконцентрировались и с наибольшей полнотой выразились основные черты многопланового инструментального стиля Генделя.

Concerti grossi op.3 и op.6

В concerti grossi Генделя, как и во всем его инструментальном творчестве, заметна определенная эволюция стиля. Как уже отмечалось, концерты op. 3 при всем разнообразии ближе к concerto grosso вивальдиевской школы и, следовательно, к раннему итальянскому творчеству Генделя. Это заметно в характере тематизма, в строении отдельных частей и целых циклов. Так, в отличие от трио-сонат и органных концертов, в Concerti grossi op. 3 вивальдиевские трехчастные циклы почти так же распространены, как и четырехчастные церковные сонаты. Правда, из трех "камерных" концертов Первый тонально разомкнут, в Шестом опущена средняя часть, а во Втором изменен жанровый тип первой части и добавлены два сюитных номера. Первая часть сохраняет от вивальдиевского типа лишь пассажи первых скрипок, тема же, вопреки темповому обозначению Vivace, написана в ритме чаконы или сарабанды, и, видимо, не случайно скрытой первичной структурой в этой форме оказываются вариации на исходный ритмоинтонационный комплекс.

"Чистые" церковные циклы с той или иной степенью переосмысления отдельных частей - Третий и Четвертый-а (IV-а) (В полном издании op. 3 (HHA-IV, № 11) - два концерта под номером четыре. Тот, который мы обозначаем IV-а, был опубликован в самом первом издании, но исчез из всех дальнейших публикаций, где его заменил другой Четвертый концерт - IV) концерты, в Пятом концерте к этой схеме добавлен финал - ария в ритме гавота.

И наконец, в Четвертом концерте форма как бы отклоняется из французской увертюры в церковную сонату, причем срединные Adagio и Allegro можно рассматривать и как своеобразную вставку во французскую увертюру: ведь цикл завершается "веселым менуэтом", привычным в оперной увертюре, - вспомним, что с этим пережитком барокко будет бороться еще Глюк.

Почти все темы Concerti grossi op. 3 укладываются в рамки жанровых типов, привычных для современников Генделя. Может быть, именно в этом - секрет быстрого успеха и широкой популярности разбираемого сборника. Гендель, гениальный художник эпохи барокко, умел как бы заново открыть выразительность каждого типичного приема. Возьмем для примера энергичные ритурнели итальянского концертирующего стиля. В концертах op. 3 - пять таких ритурнелей, и каждый из них олицетворяет определенную традицию. Отталкивающаяся от фригийского басового хода тема Allegro из Четвертого-а концерта кларинными пассажами и имитациями в унисон напоминает концерты Торелли, раннего Вивальди - произведения, в которых еще непосредственно продолжаются традиции болонской сонаты для трубы. Унисонный период типа развертывания I/1 связал с оперной арией - так же как и унисонный ритурнель гавота V/5. Почти классицистический период, открывающий Allegro I/3, лаконизмом и близостью к танцевальным истокам напоминает о жанровых концертах Вивальди ("Времена года", "В сельском стиле"). И наконец, ритурнель VI/1 уже сам по себе - миниатюрная трехчастная форма с разработанной и драматизированной репризой, в которую вторгается минорная субтема. Ритурнели подобного рода встречаются в зрелых произведениях Вивальди, в концертах Баха и его соотечественников. Нередко по масштабам и контрастности они предвосхищают экспозиции ранних классицистических симфоний и концертов. Приведенный в примере 18 ритурнель VI/1 невелик (14 тактов), но контраст аффектов здесь настолько ярок, что влияет на форму всей части <...>

Почти все темы медленных частей Concerti grossi op. 3 принадлежат к церковному стилю. Так, аккордовое вступление к Третьему концерту целиком выдержано в духе кореллиевских сонат и концертов da chiesa. Третья часть этого цикла, хотя и основанная на расчлененных паузами аккордах и тонально разомкнутая, более развернута и предполагает импровизацию. Это инструментальное ариозо отчасти предвосхищает знаменитую мелодию Елисейских полей из глюковского "Орфея".

Срединное Adagio Пятого концерта из простой связки вырастает в замкнутую двухчастную безрепризную форму с дополнением, а в его декламационно-ариозной мелодии не только выписаны все ноты, но даже обозначено большинство мелизмов, что совсем не характерно для коротких связок "церковное сонаты".

О влиянии итальянской оперы на церковную сонату свидетельствует и Largo Первого концерта. Его тема в размере 3/2, с характерными белыми нотами, льется на широком секвентном дыхании, а заключительное суммирование (от такта 7) поднято на октаву вверх, придавая лирическому высказыванию еще большую задушевность и непосредственность. <...>

А связующе - побочно - заключительная тема этого Largo - "баховская" каноническая секвенция, близкая, впрочем, к лирическим монологам и дуэтам из итальянских кантат Генделя. <...>

Вершина генделевской лирики в разбираемом сборнике - неоднократно упоминавшееся Largo Второго концерта - опирается на вивальдиевские традиции, развитые в соответствии с последними достижениями оперной оркестровки 30-х годов XVIII века.

Еще один традиционный тип тематизма в медленных частях Concerti grossi op. 3 - величественные пунктированные ритмы французской увертюры. Largo IV-a/1 ближе к маршеобразному типу, а Andante IV/1 более патетично. К группе патетических медленных тем относится и вступительная часть Пятого концерта (без обозначения темпа). Однако это уже не французская увертюра - хотя здесь есть тиратообразные триоли - и не традиционная медленная часть церковной сонаты. Тяжелые синкопы на второй, пунктированной доле такта и хроматически нисходящий ход баса позволяют отнести эту тему к жанровому типу пассакальи. Впрочем, от обычных тем пассакальи, чаконы или сарабанды этот период отличается протяженностью двух противоположно направленных динамических волн: вначале долгое нисхождение в "бездну скорби", затем новая, восходящая волна - дробление и округляющее суммирование, разомкнутое прерванными оборотами в тактах 19 и 21.

В быстрых частях кроме концертирующих ритурнелей широко распространены также темы полифонического склада и периодичные танцевальные мелодии. Эти темы весьма разнообразны: от коротких энергичных "ядер" со стреттообразными имитациями (V/4, IV/3) - до периодов типа развертывания (III/2).

Танцевальные темы в концертах op. 3 встречаются реже, чем в трио-сонатах op. 5 или op. 6, зато их жанровые типы можно определить с первых же звуков. Гимническая тема гавота II/5 - период типа развертывания, структурная четкость которого подчеркнута повторностью мотивов и сопоставлениями tutti-soli. Предшествующий этой части итальянский менуэт переосмыслен под влиянием концертирующего стиля, однако и в его теме, несмотря на сопоставления звуковых масс и даже на вырастающий из них бесконечный канон, сохраняется типичная для танцевальных пьес четкость структуры <...>

Как уже отмечалось, тема в музыке барокко - концентрированное выражение основного аффекта и жанрового типа пьесы. Однако Гендель вносит неожиданные отклонения и повороты в развитие основной мысли и исходной структуры, проявляя тем самым "огонь и изобретательность", столь ценившиеся его современниками. Недаром Маттезон, разбирая двойную фугу из сборника клавирных сюит Генделя, восклицает: "Кто бы мог подумать, что в этих немногих нотах, как в толстой и короткой золотой проволоке, спрятана ниточка во сто раз длиннее самой темы?"

Рассмотрим формы концертов op. 3 в соответствии с характером их тем - это поможет нагляднее ощутить индивидуальность драматургического решения каждой формы.

Концертная форма Allegro I/1 как бы постепенно высвобождает энергию, скрытую в двух звеньях короткой ритурнельной секвенции. Ритурнель подстегивает развитие субтемы двух гобоев, а затем продолжает его: в такте 10 появляется второй, разработанный и тонально разомкнутый вариант ритурнеля, организующий все дальнейшее развитие.

"Побочная партия" (ее исполняет солист, выделяющийся из оркестра, - первая скрипка), подобно ритурнелю и субтеме, также отталкивается от повторности интонационного ядра, а затем начинается характерное для концертирующего стиля нанизывание мотивов со структурной модуляцией (оно знакомо нам по концерту Вивальди "Весна", модуляция - в такте 6). Гендель активизирует даже традиционное сопоставление тональностей III ступени и тоники на грани двух разделов формы - репризу вводит невероятной длины тирата, взлетающая почти на две октавы вверх (такты 52-53). Реприза динамизирована возвращением "побочной партии" - solo, "разрезающего" ритурнель.

В "рипьенном" Allegro V/5, ритурнель которого также излагается большим унисоном всего оркестра, однотемная концертная форма построена по типу арии da capo. Все разделы открываются интонациями "ядра", развиваемого в бесконечных канонах, секвентно, в эхо-перекличках различных партий. Танцевальность темы (гавот) обусловливает четкость структуры целого: каждый раздел формы - дробление с замыканием. Правда, по обычаю барокко, дробление может расширяться, секвенцироваться и по продолжительности превышать суммирующие построения.

Концертная форма I/3 также основана на ритме гавота, но по характеру она ближе к жанрово-бытовым концертам Вивальди. В трех эпизодах этой формы выделяются гобойное трио, скрипка, солирующая на фоне

эхо-перекличек этого трио со струнным concerto grosso, и, наконец, два фагота, сопровождаемые pianissimo струнной группы. Каждый солист или группа солистов выступает с собственной субтемой, соответствующей выразительности данного инструмента и его техническим возможностям. Лаконичный ритурнель проводится четыре раза, причем тенденция к открытой форме влияет и на эту "пред-классицистическую" тему. Так, во втором проведении ритурнель состоит лишь из двух тактов, вливающихся в предыктовое crescendo. А третье, доминантовое проведение ритурнеля драматизировано гармонией II пониженной ступени, синкопой и задержанием.

Наиболее самобытная из концертных форм в разбираемом сборнике - Vivace VI/1 - впервые прозвучала в антракте оперы "Оттон" (Опера поставлена в 1723 году, возобновлялась в 1726, 1727 и 1733 годах с добавлениями новых номеров. Не вполне ясно, к какой постановке написан этот антракт, отсутствующий в обоих автографах). Она действительно театральна: патетические сдвиги, вторжения, омрачения характерны как для ритурнеля, так и для всей формы. Самостоятельную формообразующую роль здесь играют не только два самых ярких мотива ритурнеля, но и новый элемент из тактов 29-32. А в срединном развертывании появятся еще две минорные субтемы, хотя и секвентные, но интонационно достаточно характерные (такты 48-52 и 56-61). Обрамлена вся форма основным мотивом ритурнеля с новым кадансом.

В концертной форме написаны также две фуги (III/2 и IV/3) и одна танцевальная часть - финал Шестого концерта (с чертами однотемной сонаты).

Allegro IV/3 - единственная полифоническая часть с оригинальной темой в концертах op. 3. Сольная интермедия здесь начинается самостоятельной субтемой - варьированным мотивом ядра, между проведениями субтемы в экспозиции и репризе возникают сонатные отношения (III-I). А в срединном секвентно-модуляционном развертывании, по обыкновению других концертных форм этого сборника, из оркестра выделяются дополнительные солисты - солирующая скрипка с "басочком" второй скрипки.

Все остальные фуги перенесены в op. 3 из камерных или ораториальных произведений Генделя. Такой самоплагиат вполне оправдан: за исключением темы III/2, заимствованной из "Оды к миру" и "Страстей на текст Брокеса", "вожди" остальных фуг - типичные "инструментальные мелодии" (Маттезон посвящает один из разделов своего "Совершенного капельмейстера" различиям между вокальной и инструментальной мелодией. Он называет инструментальную мелодию "дочерью" вокальной и подчеркивает, что, унаследовав от матери напевность, инструментальная мелодия должна быть гораздо более живой, полной огня, отличаться более широким диапазоном и допускать больше скачков, пунктированных ритмов, пассажей). Их формы строятся на активных вычленениях элементов темы и не связаны со стихотворным текстом.

Необычайно интенсивно, по-своему симфонично тематическое развитие V/2. Сама тема располагала к вычленению отдельных мотивов, их секвентному прорастанию и имитационной разработке. Уже ее второе проведение (в басу) разомкнуто благодаря секвенцированию второго мотива, а в третьем проведении (от такта 13) начинаются имитационное развитие этого мотива в разных голосах и его консеквентные перемещения. Собственно разработка (от такта 23) открывается каноном начальной темы, после чего ее второй мотив развивается в секвентной цепи доминант. Первая стадия разработочной репризы (от такта 34) - дальнейшее расчленение темы: ее отдельные мотивы разбросаны по голосам, сплетаются в стреттах. Перед обрамляющей репризой основная тема как бы уничтожается: в тактах 62-65 звучат лишь обрывки ее второго мотива. <...>

А фуга из французской увертюры к Четвертому концерту разомкнута в медленное обрамление, "заместившее" тематическую репризу. И в этой пьесе из темы вычленяются два мотива, но кроме них появляются и другие, интонационно родственные теме. Самостоятельное значение в форме приобретает мотив первой интермедии (такты 23-24). Он основан на движении двух верхних голосов параллельными терциями, что более привычно для субтемы в концертной форме, к тому же здесь как бы имитируются сопоставления звуковых масс - с помощью динамических оттенков и октавных перемещений. Нетрадиционность решения этой фуги подсказана "озорным" характером самой темы: по мнению Ф. Гудзона, Гендель заимствовал ее из сборника Дж. Плейфорда "Английская танцевальная музыка" (1651).

Стреттообразная фуга V/4 напоминает старинный ричеркар: ее форма складывается из "вдвинутых" друг в друга эпизодов - прорастаний от темы-импульса. О связи этого Allegro ma non troppo с традициями раннего барокко свидетельствует и трактовка органного пункта доминанты в тактах 28-31: верхние голоса, сплетаясь в имитациях, накапливают значительный заряд энергии, однако затем нисходящие канонические секвенции основной темы как бы рассеивают эту энергию. Вспоминается описание Б. В. Асафьевым токкат Дж. Фрескобальди, в которых "весь процесс оформления представляет собой ряд последовательных органных пунктов" - как бы напряженной "подготовки к разряду"; однако разряда не наступает до тех пор, "пока движение не перейдет в исходную сферу". Разумеется, эпоха Генделя, когда окончательно сложилась функциональная система, не нуждалась более в подобном приеме как средстве формообразования, однако стремление продлить процесс развития, оттянуть заключительное успокоение часто побуждало композитора размыкать предыкт и рассеивать накопленную энергию.

С переосмысленными традициями XVII века связаны и многие медленные части концертов op. 3, прежде всего - IV-a/3 и I/2 - правда, в них четко выделены необычайно протяженные связующе - побочно - заключительные партии. (Мерное движение баса по терциям сохраняется во всех темах этой части и наводит на мысль, что "исходной формой" Largo были вариации на basso ostinato). Особая стройность и вместе с тем - небывалая для тогдашних медленных частей масштабность присущи форме Largo I/2. <...>

Эмоциональная амплитуда этой пьесы простирается от нежной флейтовой мелодии с "басом" фаготов до двух итоговых патетических кульминаций, основанных на гармонии квинтсекстаккорда второй ступени. Кульминациями завершаются оба проведения связующе - побочно - заключительной темы-секвенции С, причем вторая, репризная кульминация - более напряженная и длительная. И по богатству оркестровых красок это Largo - уникальное явление среди медленных частей своего времени. Вот, например, в кадансе флейтовой темы вступает новый солист - гобой, реплики которого сопровождаются подголосками деревянных духовых, а отвечают им струнные tutti piano. Трудно даже сказать, что придает столь трогательную выразительность этому десятитактовому построению, основанному даже не на теме, а просто на коротких вздохах и стонах - может быть, правдивая "музыкальная декламация", секреты которой Гендель постиг еще в юности, на практике гамбургских и итальянских оперных подмостков и в спорах с теоретиком этой музыкальной декламации - Маттезоном?

Своеобразно, в соответствии с индивидуальным драматургическим замыслом, решены первые части Второго и Пятого концертов, - а как мы помним, их темы достаточно необычны для "церковного" концерта. В V/1 благодаря размыканию первичного периода типа развертывания образуется двухчастная форма A:A1 с редким тональным планом: t-VII:d-1/2.

В Vivace II/1 исходная структура вариаций на basso ostinato преображена под воздействием инструментального концерта и приближается к трехчастной репризной с несколькими стадиями продвижения в экспозиции и репризе и более свободным концертирующим развертыванием в середине.

Формы немногочисленных танцевальных частей этого сборника, как и их темы, не несут в себе ничего неожиданного. Более развиты Allegro VI/2 и менуэт II/4, где сопоставления звуковых масс наряду с концертирующим развертыванием влияют на весь процесс формообразования. В менуэте сопоставляются даже не две, а три звуковые массы: "гобойное трио", трехголосное струнное concertino и четырехголосный concerto grosso. Первая экспозиция этой однотемной трехчастной формы поручена двум группам солистов, во второй экспозиции tutti вступают на фоне педали гобоев (хотя эта педаль все время остается в партии гобоев (в других сочинениях Генделя и его современников подобные педали, как правило, кочуют из голоса в голос), все же говорить о "предклассицизме" еще рано: ведь гобои здесь - не оркестровая гармония, а солирующий тембр), а затем все группы объединяются в. сквозных дублировках, лишь кое-где разрежаемых короткими эхо (все струнные или гобойное трио). С переклички групп начинаются и два следующих раздела менуэта.

По сравнению с Concerti grossi op. 3 Grand' concertos op. 6 и более цельный, и в то же время более многогранный по характеру сборник. Гендель как бы подводит здесь итог историческому развитию жанра. Примечательно, что после op. 6 он уже не пишет concert! grossi: "Музыка для фейерверка", как отмечалось, - укрупненная оркестровая сюита, а многохорные концерты для большого оркестра написаны в стиле ораториальных хоров и помпезной пленэрной "музыки на случай". Лишь в органных концертах op. 7 развиваются виртуозность и оркестровая красочность концертов 30-х годов. Таким образом, Grand' concertos op. 6 действительно вершина, итог и квинтэссенция стиля генделевских concerti grossi.

В форме циклов этого сборника - как и большинства инструментальных произведений Генделя - важнейшую роль играют парные соподчинения церковной сонаты. Однако можно заметить и влияния вивальдиевских концертов, а также оркестровой сюиты и оперной увертюры. Четырехчастные циклы с более или менее значительным переосмыслением отдельных частей - Второй и Четвертый концерты, с добавлением пятой, танцевальной части - Первый и Седьмой. Шестой концерт можно было бы отнести к этой же группе, если бы центром цикла не стала здесь третья часть: масштабный, необычайно насыщенный в образном отношении мюзет. Одиннадцатый концерт, напротив, устремлен к финалу - огромной концертной форме da capo на тему в ритме гавота. В Девятом концерте к четырехчастному циклу добавлены две финальные части: менуэт и жига, в Двенадцатом - церковно-сонатные пары как бы разрезаны пополам, и в середину цикла "вставлена" ария с вариациями Larghetto e piano. В Пятом концерте такой "вставкой" оказалось концертирующее Presto - переосмысленная и активизированная танцевальная часть, а финал этого цикла - менуэт с "дублем".

Третий концерт поначалу кажется подобным Шестому: патетическое медленное вступление в старинном стиле, хроматически напряженная фугированная вторая часть. Однако Andante III/2 в размере 12/8, ассоциирующемся с жанром сицилианы, становится как бы контрастным продолжением медленного вступления и вполне закономерно вводит концертную форму третьей части, Allegro. В этом цикле не только два "вступления", но и два драматургических центра: энергичное Allegro III/3 и светлая пастораль - "Полонез" III/4. Завершает цикл танцевальный финал.

Восьмой концерт начинается с аллеманды и, следовательно, мог бы строиться по законам камерной сонаты. Действительно, в конце цикла, как своеобразное жанровое обрамление, возникают сицилиана и трехдольное, немного "дикое" Allegro, напоминающее антракты из театральной музыки Пёрселла. Однако средние части концерта как бы отклоняются в церковный цикл: патетическая медленная вторая часть, имитационно-гармоническое Andante allegro, миниатюрное Adagio - старинная двухчастная форма, разомкнутая в сицилиану. Десятый концерт открывается французской увертюрой, затем следуют "Ария" в ритме сарабанды и Allegro в ритме аллеманды, а драматургическим центром цикла оказывается фугированная концертная форма четвертой части, Allegro на 3/4. И в заключение, как радостная песнь после грозы в Шестой симфонии Бетховена, звучит пасторальный финал с концертирующим "дублем".

Существенно переосмыслены жанровые типы многих частей. Так, в образном строе Largo affettuoso VI/1 архаическое величие медленной части церковной сонаты сочетается с оперной патетикой: уже в такте 5 привлекает внимание патетический возглас forte на гармонии доминантсекундаккорда, за которым следует робкий ответ un poco piano. А во втором разделе исходной формы внезапная динамическая светотень подчеркивает резкий гармонический сдвиг - неаполитанский квартсекстаккорд, ход в объеме уменьшенной терции.

Форма этого Largo affettuoso отчасти "запрограммирована" в его теме, опирающейся на традиционный ход баса с прерванным оборотом (I-VII-V-VI): благодаря уникальному прерванному обороту в такте 19 (доминантсептаккорд на басу до вместо нереализованного каданса в g-moll) она модулирует из старинной двухчастной в свободно трактованную трехчастную типа A B B1. Отзвук прерванного оборота - доминантсекундаккорд в тактах 38-39: после полного совершенного каданса он размыкает форму и приводит к варьированному повторению второй части (B1). Драматургически Largo affettuoso строится на чередовании контрастных эпизодов просветления - и безнадежного соскальзывания из мажора в параллельный минор, вплоть до удивительно сумрачной и усталой коды в piano низких скрипок.

Еще один пример влияния патетического театрального стиля на традиционную форму - Adagio Первого концерта. Его короткая тема с "перекрестными" задержаниями двух концертирующих скрипок над остинатной формулой баса напоминает об итальянской скрипичной музыке рубежа XVII-XVIII веков, в частности о произведениях Корелли. Однако tutti в тактах 5-6 - не просто каданс, а своеобразный антитезис, подобно сопоставлению solo органа и реплик оркестра в I/1 из op. 4. В репризе это сопоставление драматизировано: после проведения основной темы наступает трагическое затишье, только бас - tasto solo! - движется неотвратимой мерной поступью и, как печальное воспоминание, доносится "эхо" каданса из экспозиции.

"Продвигающаяся" форма встречается в Grand' concertos op. 6 чаще, чем в любом другом произведении Генделя, и это, по-видимому, тоже связано со стремлением подытожить, обобщить развитие концертирующего стиля от раннего барокко до конца 30-х годов XVIII века. Largo e piano IV/3 основано на наслаивающихся имитациях с задержаниями ноны над мерным движением баса. Подобная фактура встречалась в сонатах середины XVII века, в частности у Легренци. Поначалу Гендель строго следует образцам столетней давности, как бы наслаждаясь неспешностью мелодического развертывания, чистыми линиями плавно нисходящих секвенций. Но в самом конце формы мерное движение баса внезапно захватывает верхние голоса и преображается в могучее crescendo, ведущее к кульминации на гармонии доминантсептаккорда и к решительному кадансу. Структурная устойчивость части, ее умиротворенное спокойствие мгновенно разрушаются, словно великан очнулся от сна, и финал цикла переполнен яростной энергией.

Larghetto III/1 - стилизованная сарабанда в характере ранних concerti grossi, еще оперировавших замкнутыми оркестровыми массами, как это было у Люлли и Муффата. Однако Гендель придает каждой из этих масс особую выразительность и превращает их сопоставления в театрализованный диалог. Tutti повторяют основную тему, а soli постоянно обновляются и, наконец, увлекают за собой в тональность субдоминанты основную тему.

Некоторые медленные части концертов op. 6 отличаются по-баховски стройными пропорциями, четкой симметрией. Это Largo V/4, вырастающее из нисходящего трихорда: с нет начинаются все стадии "продвижения", а две короткие связки между ними (такты 11-14 и 26-28) основаны на обращении этого мотивного зерна. Обрамляется Largo точным повторением первой стадии в tutti. В Largo VII/3 мелодия, поддерживаемая прерванными оборотами и выразительными хроматизмами, ниспадает по ступеням задержаний с величавой "баховской" экспрессией. <...>

Однако чаще Гендель варьирует "продвигающуюся" форму. В "Арии" Lentement X/2 (все номера частей н обозначения темпов даны по HHA-IV, № 14. Заметим, что эти номера не всегда совпадают с действительным числом частей. Так, рассматриваемой "Арии" предшествует двухчастная французская увертюра с крошечным медленным обрамлением) он пронизывает ее тенденцией к открытой форме. Эта "Ария" - один из ярких примеров декламационной выразительности. Как и в "главной партии" I/2 из op. 3, здесь нет ничего, кроме коротких реплик, резко отчлененных друг от друга. Мелодия, фактура, гармония предельно просты - кажется,

и не было никогда в музыке Генделя экзальтированной хроматики и гирлянд прерванных оборотов. Однако эта пьеса живописует тончайшие оттенки основного аффекта, пожалуй, даже его развитие <...>

В экспозиции четко выделяются три контрастных мотива: ядро "A", которое, в свою очередь, состоит из трех мотивов ("x", "y", "z"), дробление и развитие - "B" и замыкание - "C", с эхо tutti, перенесенным на октаву вниз. В дальнейшем эти мотивы свободно варьируются, меняются местами и в заключение замещаются сходным материалом. Таким образом, четкость начальной структуры к концу размывается, и для того, чтобы создать впечатление структурной замкнутости, Гендель трижды повторяет округляющий басовый ход из мотивов "y" и "z".

В дальнейшем мы увидим, как сохранение и прорастание основных мотивов подчас связывают концертные формы быстрых частей в op. 6 с "продвигающимися".

Некоторые медленные части Grand' concertos op. 6 претворяют традиции раннебарочной канцоны и написаны в контрастно-составной форме. Во II/3 два контрастных построения резко отделены друг от друга: фанфарно-помпезному Largo противопоставлена аккордовая пульсация восьмых Larghetto andante e piano. Однако форма в целом стройна и логична, несмотря на тональную разомкнутость <...>

Да и интонационность этой части принадлежит не XVII, а XVIII веку: фанфарные переклички soli и tutti над барабанным тоническим басом в первой теме; наслаивающиеся друг на друга задержания во второй теме и неожиданный результат этого мерного движения - доминантовый предыкт с трелями.

Из канцонообразных сопоставлений аккордовой заставки с имитационным развертыванием вырастает Grave Восьмого концерта. И здесь Гендель развивает традиции раннего барокко в направлении приближающейся классицистической эпохи: ставшие уже шаблонными сопоставления гомофонии и полифонии олицетворяют у него два "по-бетховенски" контрастных начала: удары судьбы и жалобные стоны.

От форм XVII века это Grave отличается и четкой упорядоченностью структуры <...>

В концертах op. 6 Гендель находит индивидуальное драматургическое решение даже для коротких связующих или вступительных частей. Поистине уникально шеститактное Largo XII/4 - оно состоит из последовательности неустойчивых гармоний, расцвеченных зыбкой фигурацией. А начальное Largo из Девятого концерта настолько необычно, что трудно даже определить жанровую основу этой части: речитатив, вариации на короткую тему-формулу или медленный танец?

Активному воздействию тенденции к открытой форме подверглись первые части Первого и Второго концертов. Тема Andante larghetto II/1 поначалу не предвещает особых неожиданностей: ее спокойное мерное движение укладывается в привычный для первой части церковного концерта жанровый тип пасторали. Сольный эпизод в тактах 4-6, пожалуй, слишком оживлен для подобных пьес, но все же не разрушает стройности целого и благополучно приводит к основной теме в тональности доминанты-очевидно, здесь начиналась вторая часть первичной старинной двухчастной формы. Однако в доминантовое проведение темы вторгаются размыкающие "кореллиевские" эхо soli-tutti, от которых отталкивается третий мотив этой части (от тактов 9-11, вариант мотива "b"). Дальнейшее развитие строится на вариантах этих мотивов с эхо-размыканиями и прорастанием после каждого полного совершенного каданса. Благодаря этому первая реприза (от такта 19) преодолевается развертыванием, уводящим в минорные тональности первой степени родства. Однако и после доминантового предыкта в тактах 37-39 обрамляющей репризе основной темы не удается восстановить равновесие, и форму размыкает Adagio - секвенция варьированного мотива "c".

В A tempo giusto I/1, так метко охарактеризованном Бёрни (см. начало настоящей работы), не сразу удается определить не только форму (трехчастная репризная с двухстадийной экспозицией и переосмысленной репризой), но и жанровый тип самой темы. Она слишком энергична для начальной части французской увертюры и скорее приближается к маршу, а по гармоническим очертаниям напоминает фанфарные crescendi, открывающие некоторые церковные концерты Корелли и его современников. Сопоставление этой темы с грациозными интонациями concertino предвосхищает классицистический контраст "сильного и слабого". Смелое новшество - резкий перелом аффекта в среднем разделе и особенно - минорное переосмысление темы в искаженной репризе. <...>

С фанфарным crescendo связана и первая часть Пятого концерта - одно из самых ярких и самобытных вступлений в музыке Генделя. Тираты н пунктированные ритмы позволяют отнести эту пьесу к жанровому типу французской увертюры, однако трехдольность и остинатная ритмическая формула в басу указывают на ее происхождение от пассакальи или чаконы. Прецедент уже был: вспомним II/1 из op. 3 - однако V/1 намного изобретательнее, лаконичнее. Начальное solo первой скрипки вызывает в памяти любимый прием венецианской оперы, отразившийся уже в сонатах Легренци, - "скрипка, играющая в стиле трубы". Эту необычайно солнечную и жизнеутверждающую пьесу организуют несколько динамических волн: первая - такты 3-12; более крутая (вторая стадия экспозиции) - такты 13-17; третья, словно перехлестывая ее, вторгается в прерванном обороте такта 18 и стремительно взмывает вверх, дольше других удерживаясь в самом светоносном регистре над колоннами доминантового предыкта.

Andante larghetto e staccato XI/1, напротив, основано на вполне традиционной теме: двутактное ядро, после паузы - его двутактное секвентное дробление и двутактное же замыкание. Затем, как н в II/1, - субтема, правда, здесь ее излагает не conccrtino, а малое tutti без баса. Субтема подобна пружине, постепенно растягиваемой в концертирующих пассажах и разрушающей устойчивость формы вплоть до последней виртуозной каденции, которая перерастает в импровизацию ad libitum. А первая такая каденция в тактах 13-14 размыкает исходную трехчастную форму: дальнейшее развитие строится уже по законам ритурнельной и сложной трехчастной форм.

Grand' concertos op. 6 - антология генделевских концертных форм в их всевозможных вариантах и переосмыслениях.

Allegro XII/2 по кореллиевской традиции начинается в concertino и основано на фригийском тетрахорде в басу. Однако энергичность самой темы, полетная фигурация солирующей виолончели, интонационная напряженность "предыкта" перед лаконичным кадансом в такте 6 говорят скорее о самобытном развитии Генделем традиций Вивальди. И вся форма пронизана неукротимым духом вивальдиевских концертов. В развертывании каждый новый мотив - более устремлен, более ярок по сравнению с предыдущим, а подчас может соперничать и с ритурнелем. Однако поток фигурации не оставляет времени на структурные формальности: сольные эпизоды непрерывно обновляются, и даже репризное возвращение ритурнеля несколько раз "смывается" концертированием. И в обрамляющей репризе (от такта 75) Гендель оттягивает восстановление равновесия: тихое дополнение после полного совершенного каданса накапливает энергию для уже знакомого нам кульминационного взрыва перед каденцией. Форма завершается столь же стремительно, как и началась: двукратное повторение низвергающегося заключительного мотива и каданс, расширенный прерванным оборотом.

Если в XI I/2 устремленность концертирующего развертывания сглаживает контраст отдельных мотивов и вливает их в единый поток, то в концертной форме Allegro IX/2 контраст, напротив, оказывается важнейшим стимулом развертывания. Ритурнель состоит из двух контрастных предложений: трехтактного мажорного ядра с "кинетическим повторением" (этот термин предложил А. Хатчингс в книге "Барочный концерт". "Кинетическое повторение" - такое, которое разрушает замкнутость исходной структуры и становится импульсом к дальнейшему развертыванию) второго мотива (эта тема напоминает концерт Вивальди "Осень") и двутактного минорного антитезиса. Однако этого контраста Генделю показалось недостаточно, и он ввел в тактах 18-24 новую размашистую "грозовую" тему (эта тема встречается в арии Тиринто "В моей душе рождается искра" из оперы "Именео" (1740). В арии ревность сравнивается с внезапно налетающей грозой), которая в дальнейшем развертывании выступает наравне с ритурнелем и даже оттесняет его второй, минорный мотив до предыкта к основной тональности (такты 76-81). Развертывание усложняется и драматизируется благодаря еще одному контрастному эпизоду: напряженное затишье с перекличками concertino и concerto grosso (такты 41-42 и соответствующие им). Этот эпизод вытекает из предыкта в тактах 25-27 и напоминает о себе в отстранении перед обрамляющей репризой (такты 96-103).

В ряде случаев Гендель свободно переосмысливает концертную форму: сочетает ее с "продвигающейся", сонатной, сохраняет все интонации ритурнеля и первого сольного эпизода или, наоборот, замещает основные темы. В Allegro 1/2 сохраняется не только тема, но и тремолирующее секвентно-модуляционное развертывание, и предыктовые переклички tutti-soli, и решительное кадансовое заключение, отчего внутри концертной формы возникает трехчастная старинная соната с ярким побочно-заключительным комплексом: он появляется в такте 15 после доминантового проведения ядра и представляет собой расширенный и продолженный вариант тремолирующего развертывания из первой стадии экспозиции.

По характеру образов и типу развертывания этому Allegro близко V/5, однако прорастание основных интонаций активизируется с каждой новой стадией, а в доминантовом предыкте перед кодой (такты 57-58) мотив ритурнеля вливается в концертирующее развертывание. Сама кода - своеобразный "парафраз" на коду Четвертого concerto grosso Корелли. Правда, у Генделя тремолирующее crescendo протяженнее и, что особенно важно, ведет к репризе ритурнеля.

В Andante VI I/4 короткому "ритурнельному ядру" из двух предложений отвечает контрастная субтема. Она подчеркнута минорной светотенью, неустойчивой гармонией и динамическим контрастом, заменяющим в этом "рипьенном" концерте сопоставления concertino и concerto grosso. Секвенция субтемы прямо перерастает в развертывание. Как и в описанном выше Allegro XII/2, характерность и выразительность мотивов усиливаются по мере приближения к концу, и все развертывание оказывается как бы динамической волной, вырастающей из заключительного мотива субтемы и поднимающейся к кадансовому суммированию. В дальнейшем интонации этого первого построения варьируются, вычленяются и "прорастают" в исходный материал. В форме достаточно отчетливо намечены четыре стадии продвижения (16+13+14+17).

Концертная форма V/2 выросла из фуги. Тема - период типа развертывания, уже знакомый нам по фугам из op. 3; форма, как и в Concerti grossi op. 3, строится на активных вычленениях элементов темы, разбрасывании их по разным голосам и продвижении от повторности этих мотивов. Как раз в результате

такого продвижения появляется отличная предпосылка для побочно-заключительной партии старинной сонаты: бесконечный канон солистов над органным пунктом доминанты. Однако Гендель не реализует эту предпосылку: в разработочной репризе фуги (от такта 47) мотив предыкта возвращается в той же тональности.

С полифонической традицией связана и свободная концертная форма X/4, в которой сольное концертирование вытеснено сквозным развитием двух основных тем. Фактически первые тридцать восемь тактов - огромный ритурнель, тогда как первый сольный эпизод занимает неполных семь тактов.

Несколько концертных форм в этих циклах прямо или косвенно вытекает из арии с ритурнелем. Это прежде всего - финал Четвертого концерта, основанный на теме арии Кломири "Она так печется о твоем благе" из оперы "Именео" - энергичной, взволнованной теме с решительными тиратами (интересно сходство этого примера с образцом злоупотребления тиратами в "Совершенном капельмейстере" Маттезона. Гендель со смелостью гения мог позволить себе иногда нарушить нормы хорошего вкуса ради убедительного выражения аффекта) и интенсивным гармоническим нагнетанием перед кульминацией (подчеркивается II пониженная ступень). В этой форме сохраняется и интенсивно вычленяется в перекличках партий весь исходный материал. Особой напряженностью отличается реприза (от такта 99). Восходящая секвенция начального мотива основана на цепи отклонений и, поднимаясь вверх, создает эффект нарастания, сдерживаемого нюансом pianissimo.

Allegro VI/4 приближается к концерту для скрипки solo, хотя его ритурнель вполне мог бы открывать и любую арию мести. Материал concertino постоянно обновляется, а его мелодическая яркость возрастает: эпизод, вводящий предыкт к репризе, основан уже на выразительной собственной субтеме, которая, в отличие от предыдущих мелодических островков, не растворяется в фигурации <...>

А ритурнель Allegro III/3, как и ритурнель I/1 из ор. 3, излагается большим унисоном всего оркестра. В музыке барокко унисон понимался как дублировка остальными голосами мелодии баса, поэтому неудивительно, что интонации ритурнеля в этой концертной форме проводятся главным образом в басу и подвергаются интенсивному расширению и варьированию. Уже в первом сольном эпизоде исходная унисонная тема баса расчленена на несколько мотивов, каждый из которых развивается с секвентным расширением (в примере 25 - a, a1, a2). А верхние голоса в это время излагают субтему, которая вернется в преображенном виде в тактах 41-44 и затем будет развиваться в среднем разделе формы <...>

В ор. 6 встречаются и формы с замещением ритурнеля, уже знакомым нам по органным концертам. Так, в финале Одиннадцатого концерта после двойной экспозиции ритурнеля (tutti-soli) размыкающие имитации короткого пружинного мотива вводят второй ритурнель (такты 17-19), который и организует все развертывание до обрамляющей репризы первой темы.

А в предыдущей части, в Andante XI/4 концертирующее развертывание размывает и разрезает пополам все проведения ритурнеля в середине формы и в первой стадии репризы. Кажется, именно поэтому вторая экспозиция ритурнеля детально разъясняет его структуру в сопоставлениях concertino и concerto grosso. Кстати, в этой концертной форме подобные сопоставления встречаются лишь в ритурнеле, в сольных же эпизодах ведущая роль принадлежит первой скрипке.

При всем разнообразии концертных форм разбираемого сборника есть у них одна примечательная общая черта: богатство оркестрового сопровождения в сольных эпизодах, тщательно выписанные динамические оттенки, украшения и исполнительские штрихи. Это отличает концертные формы Генделя в ор. 6 от большинства пьес его современников, нередко заполнявших пространство между ритурнелями solo с "басочком". Гендель же сопровождает soli либо полным оркестровым аккомпанементом, либо короткими, ритмически активными репликами отдельных инструментов, или же оркестровыми подголосками и педалями. При этом пласты фактуры четко дифференцированы в динамическом отношении: например, в тактах 16, 18 и 20 из Andante allegro VI II/3 указано piano в ведущих партиях soli и continuo, а в гармонической пульсации двух скрипок - pianissimo. Обратим внимание также на красочное и динамическое подчеркивание основной темы в начале среднего раздела V/2 - тему ведут скрипка, виолончель и альт в унисон.

В частях, принадлежащих итальянской камерной традиции, танцевальное начало облагорожено, очищено. Allegro I/5 - в своем роде образцовая двухчастная сонатная форма позднего барокко: вторая часть точно (в "зеркальном" тональном соотношении) повторяет весь материал экспозиции. Характерно для танцевальных пьес и обращение гаммообразного ядра в начале второй части. Этот прием мы встретим и в финале Шестого концерта - тоже старинной двухчастной сонате, побочно-заключительная партия которой построена на интонациях ядра.

Оригинальна трехчастная однотемная сонатная форма аллеманды, открывающей Восьмой концерт: доминантовая побочно-заключительная партия появляется здесь в результате прерванного оборота, уводящего от каданса в параллельном мажоре <...>

Большинство танцевальных частей пронизано тенденцией к открытой форме. Так, в сицилиане VIII/5 реприза основана на концертирующем варианте темы, в менуэте IX/5 свободная реприза вносит неожиданный контраст - одноименный мажор, в финале Восьмого концерта вся вторая часть строится на развитии исходного мотивного ядра, благодаря чему возникает крошечная варьированная реприза. А в сицилиане IX/3 эхо

кадансового оборота в тактах 24-27 размыкает первичную двухчастную структуру и превращает ее в трехчастную с варьированной репризой и с чертами "продвигающейся" формы - возможно, в данном случае они исходят от арии с ритурнелем. Благодаря концертирующим пассажам варьируется реприза Presto V/3 и остаются нереализованными предпосылки для сонатности, зато - редкий случай для музыки барокко - все части равны по продолжительности (по 48 тактов).

Наиболее масштабные из частей танцевального происхождения в ор. 6 - уже упоминавшиеся мюзет и полонез - также сохраняют общие очертания типичных для этого жанра форм. Мюзет - сложная трехчастная форма с контрастной серединой и точной репризой третьего раздела первой части. Полонез - тоже трехчастная форма с яркой побочно-заключительной партией, излагаемой в concertino.

В Grand' concertos op. 6 девять фуг. Их можно разделить на две группы: во-первых, фуги с чертами концертной формы и, во-вторых, фуги, основанные на чисто полифоническом развитии: вычленении, прорастании, размыкании, разбрасывании по голосам и вертикальном соединении отдельных мотивов темы. К первой группе относятся фуги I/4, II/4, IV/2. Ко второй - две фуги с необычайно хроматизированными темами: VI/2 и III/2; две фуги, темы которых состоят из отчлененного ядра и длительного концертирующего развертывания - IX/4 и X/2 и, наконец, полная юмора фуга VII/2 с "куриной" темой. Хотя в этой фуге нет сопоставлений concertino и concerto grosso, однако на эхо отдельных голосов основана интермедия, становящаяся своего рода субтемой.

Наименьшее влияние концертная форма оказала на фугу IV/2 - ее можно было бы отнести к первой группе, если бы средний эпизод в тональности субдоминанты и его варьированное консеквентное перемещение в доминанту (от такта 63) не отталкивались от потактных сопоставлений concertino-concerto grosso. А в тактах 77-79 tutti и soli затевают веселую игру: soli движутся половинными длительностями, а tutti повторяют те же аккорды на слабых долях. Тем самым сопоставления оркестровых масс расширяют и разнообразят форму этой фуги.

В фуге I/4 интермедия concertino (такты 20-24) выполняет роль субтемы: она возвращается перед первой стадией репризы и вносит в форму черты сонатности. В репризном секвентно-модуляционном прорастании вычлененных элементов темы (от такта 68) появляется ритмоинтонационная формула побочно-заключительной партии из Allegro I/2, так что две быстрые части цикла связываются не только в образном, но и в интонационном отношении.

И наконец, в фуге II/4 субтемой оказывается второй "вождь" - он фактурно, динамически и тонально контрастирует основной теме и по характеру приближается к побочной партии классической симфонии. Как и в других концертных формах разобранного сборника, субтема сопровождается облегченным аккомпанементом оркестра (без баса). Есть в этой фуге и эпизоды, исполняемые концертирующим трио без сопровождения: две связки в средней части формы.

Concerti grossi Генделя впервые прозвучали в антрактах ораторий - наиболее монументальных произведений композитора. Нет сомнения, что Гендель, сочиняя концерты, учитывал эту возможность - так же как и возможность исполнения концертов в различных любительских музыкальных академиях, процветавших тогда в Англии. В образном плане концерты Генделя близки его ораториям: это произведения, относящиеся к "высокому стилю" (категории "высокого, среднего и низкого стилей" барокко унаследовало от античности). Однако высокий стиль Генделя чужд классицистической ограниченности, отразившейся в эстетике Буало и Готшеда, в оперных спектаклях Люлли. В каждом из концертов представлены основные образные сферы музыки Генделя: героика, драма, лирика, жанровое начало. При этом поражает поистине неистощимая изобретательность композитора в изображении бесчисленных оттенков типичного аффекта.

В соответствии с музыкальной эстетикой барокко, субъективное чувство отодвинуто на второй план: масштабные образы концертов должны захватить широкую аудиторию. Именно поэтому Гендель всегда отталкивается от привычных жанров и тем. Потому же почти во всех пьесах ясно очерчена исходная структура, которая затем начинает размываться под воздействием тенденции к открытой форме и индивидуального драматургического замысла. В этом процессе, кажущемся импровизационным, "неожиданное (напомним уже цитированные слова М. С. Друскина) не противостоит привычному, оно дает лишь новое его освещение", подсказанное напряженной работой творческой мысли. Таким образом, Генделю удается в своих неповторимо оригинальных произведениях не только подвести итог вековому развитию жанра, но и с наибольшей полнотой использовать возможности, предоставленные ему господствующим музыкальным стилем его времени - стилем барокко.